

Urene genre og litterære grenseoverskridelser -litteraturens rhizomatiske karakter-

Ivana Golub



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk (ILOS)

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Veileder: Hans H Skei

Våren 2011

Sammendrag

Denne avhandlingen søker å utforske muligheter for å åpne litteraturvitenskapens grenser mot nærliggende fagområder uten å tape sin egen karakter. Jeg viser til en del betente punkter som har byrdet faget de siste tiårene, og som springer ut av en livslang kamp for å bevise sin legitimitet og rett til eksistens. Oppgaven lanserer Gilles Deleuze og Felix Guattaris tenkning om det rhizomatiske som en meditativ tankemodus i arbeidet med litterære tekster og forfatterskap, og viser gjennom Charles Bukowskis bidrag at litteraturen ofte allerede er i et forhold med et annet fagområde. Jeg lar diskusjonen ta utgangspunkt i tekstenes form, innhold og litteraritet. Jeg ser nærmere på Bukowskis tekster som grenser mot selvbiografi og reportasje, men som samtidig innehar alle de litterære kvalitetene som forventes av en ren skjønnlitterær tekst. Jeg viser også til andre deler av hans forfatterskap som på en adekvat måte eksemplifiserer det spesifikt litterære, selvbiografiske og journalistiske. Hele Bukowskis forfatterskap behandles under ett som en organisme i tråd med Deleuze og Guattaris tanker om kroppen uten organer, der de ulike begrepene som selvbiografi, journalistikk, det groteske, det sublime, kobler seg til tekstene, og gjør forfatterskapet til den maskinen det er. Filosofien kan med litt velvilje utvides til å omfatte hele faget, da den vil åpne det opp for spennende og grensesprengende ny forskning. Den må dog ikke forveksles med en litterær metode! Det rhizomatiske tankesettet handler om åpenhet, positivitet og eksperimentering. Ingenting må bli tatt for gitt og de gamle idealene må stadig reeksamineres, og gjennom dette forkastes eller reaktualiseres i en ny form.

Informasjon til leseren

Helt siden 2000 da jeg først begynte å studere litteratur har jeg som student fått høre at faget jeg studerer befinner seg i en konstant krisetilstand. I tillegg var det lite vits i å studere litteratur fordi jobbene er få og faget er såpass smalt at det vi studentene hadde å se frem til var et liv i fattigdom i ekte bohemstil. Men hva skal en gjøre når det eneste en har lyst til å bruke livet sitt på er å lese gode tekster og sette pris på finurlige fraseringer? Da ønsker man fattigdommen og et fullkomment liv velkommen.

Personlig tok jeg en studiepause på ca fem år, og da jeg kom tilbake var situasjonen til min overraskelse en helt annen. Faget var i 2008 fortsatt i krise ifølge faglige diskusjoner og andre kilder, men undergrunnen hadde endret seg betraktelig. Faget hadde begynt å leve sitt eget liv i utkanten av det institusjonelt godtatte. Revolusjonen startet fra innsiden, og nye, unge ildsjeler begynte så smått å endre agenda, eksperimentere med andre fag, åpne opp for nye impulser. Har du hørt om Grapefrukt Forlag? Eller Transit? Flamme Forlag skriver om seg selv på hjemmesiden sin: ”Flamme Forlag er en situasjon, en mulighet, en livsform. Ikke la deg lure av etternavnet: Plutselig sitter vi på bussetet ved siden av deg [...]”.¹ Ungdommelig? Nytenkende? Allemanns? Ja. Ja. JA. Og dette er ingen andre enn de samme studentene som i likhet med meg fikk beskjeden: Fint at du studerer litteratur, men her fins det ingen fremtid. Jeg ønsker alle de nye forlagene velkommen, noen vil helt sikkert være nedlagt etter en kortvarig kamp², andre vil bli spist opp av større og mer etablerte forlag. Det viktige her er uansett at det finnes vilje til å holde faget i livet, i utvikling...

¹ [...] Vår virksomhet omfatter søvn, hjemmevideo, popmusikk, værvarsling, avstandsforelskelser, bordhockey, reising, oppvask, diktdeklamasjon, skjortestryking, spontan dans og en god del aktiviteter som er for betydelige til å nevnes her. Og ja, så gir vi ut en bok i ny og ne. Primært ny norsk skjønnlitteratur. Bøkene dukker opp når du minst venter det, i formater som passer veska di. Flamme Forlag er en megatekst. Flamme Forlag har ingen passive tilskuere. Se deg om, og du skjønner hva vi mener. Er du glad, er du trist, er du gåen? Bli med. Dette er et allemannsforlag (nedlastet fra <http://www.flammeforlag.no/om-forlaget/>, 23/02/2011).

² Det smått legendariske H press forlag, etablert i 2002 av Jørn H. Sværen ble nedlagt 31. desember 2009, riktignok etter forlagsjefens eget ønske og antydning allerede i etableringsfasen (www.hpress.no). Sværen utgir nå egne bøker på sitt *enmannsband*, England forlag. I en artikkel i Morgenbladet skriver Simen Hagerup og Annelie Axén: ”Stort sett har småforlagene et lite problematiserende selvilde [...] Det er bare å håpe at de uavhengige utgiverne som utvilsomt vil dukke opp i kommende tiår, kan være med på å skape forandring [...] (Hagerup 2010).

*Great poetry comes from happiness,
from unhappiness,
from disgust, joy, boredom,
it comes from everywhere.
So I guess that's an old formula.
Everything creates poetry.
And very little poetry is created.*

- Buk -

En stor takk til alle vakre mennesker i livet mitt.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	2
Informasjon til leseren	3
Innholdsfortegnelse	5
Om prosjektet	7
DEL 1.....	11
Dekonstruering av faget	11
Det suverene verkets kamp. Tekst versus verk	14
Litteraturens rhizomatiske struktur	20
Litteraturvitenskapens rhizomatiske vesen	24
Den deleuzianske maskinen	26
Korttekstens epifani.....	30
Realismens paradoks	34
Litterær journalistikk. Skjønnlitteratur eller sakprosa, litteratur eller ikke-litteratur.....	38
Den problematiske reportasjen.....	41
Fiksjon og fakta!.....	46
DEL 2.....	49
Charles Bukowski (1920-1994)	49
If you are going to write, you have to have something to write about. Eksperimentell virkelighet.....	55
Cowboy Neal. Den selvbiografiske Bukowski	63
Sosial bevissthet & motkulturens idealer	71
Dirty Old Mans fødsel. En reporter er født	76
Jaggernaut. Reporteren Bukowski.....	82
Bukowskis litteraritet. Den sublime groteskhet	88
Treffsikker vulgaritet - Bukowskis estetikk. Stirkoff-affæren	91
Den høykulturelle vendingen. Musikk & litteratur	99
Oppsummering	106
Appendiks	108
<i>Notes</i> 1969: 23-27	108

<i>Notes</i> 1969: 176-180	110
Jaggernaut Wild Horse On A Plastic Phallus.....	113
Litteratur	117
Primær og sekundærlitteratur	117
Internettressurser	122

Om prosjektet

Jeg har i de følgende sidene forsøkt å gi en diagnose av faget og kartlegge deler³ av utviklingen de siste 50 årene. Jeg har sett på utvalgte forslag fra etablerte forskere på å utvide begrepene innenfor faget i et forsøk på å vitalisere studiet i en tid av introvert navlebeskuelse, der litteraturen holdt på bli stengt inne i en sirkel blottet for dynamikk. Det er selvfølgelig et tapt prosjekt å forsøke å ta for seg alle tendenser innenfor litteraturvitenskapen de siste 50 årene, og alle debatter som har versert omkring fagets situasjon i en masteravhandling. Derfor har jeg gjort et kritisk utvalg av de tendensene jeg har ment er viktige for å belyse problematikken som tas opp i avhandlingen. Først gir jeg en kort redegjørelse for noen tanker som jeg mener er startskuddet for den negativiteten som preger faget i dag, for deretter å ta opp noen verbale bekymringsmeldinger i form av debatter i Norge og utlandet i en tidsperiode på over ti år, som tydelig viser at litteraturvitenskapen har slitt med sitt selvilde siden før 1995, og fortsatt sliter med det. Det viktigste momentet i denne sammenhengen er at faget er på vei til å miste sitt subjekt, sitt legitimeringsgrunnlag. Det suverene verket, boken, romanen, har mistet sin maktposisjon og sin autonomi i en tid der fragment og tverrfaglighet stadig vekker mer og mer interesse hos mottakeren. Det nye objektet, teksten, mangler både akademisk godkjenning og godtatt metode for analyse. Teksten er et vidt begrep, det rommer altfor mange muligheter som avviker fra de normene som regjerer det litteraturvitenskapelige akademiet. Den er ubegrenset, overskridende, moderne. Den trenger et nytt tankesett og en ny måte å tenke litteratur på. Jeg lanserer derfor Deleuze og Guattaris tenkning rundt rhizomatiske systemer som et forsøk på å tenke nytt når en tenker litteratur⁴. Det Deleuze og Guattari har laget er ingen metode, men heller en modus som gir oss mulighet til å frigjøre oss fra gammel tenkning og organisasjon. Rhizomet i seg selv motsetter seg idéen om at kunnskap nødvendigvis må utkomme fra tidligere aksepterte tanker i form av trestruktur, og

³ Jeg har omtalt et kritisk utvalg av teorier og metoder som jeg syntes var viktig for å belyse problematikken. Jeg skal underveis, gjennom argumentasjon, forsøke å forklare hvorfor jeg har valgt nettopp disse momentene, og forkastet andre.

⁴ Deleuze og Guattaris filosofier er ingen nyhet innefor den intellektuelle verden. Deres teorier har allerede blitt tatt i bruk og utprøvd i fag som arkitektur, media, film, miljøforskning og økologi, urbanisme og musikkforskning. Det som er felles for disse fagene er at de gjerne er tverrfaglige eller åpne mot grenseoverskridelser. De er åpne systemer med rom for og ønske om kontroversiell tenkning. Se for eksempel *An (Un)Likely Alliance: Thinking Environment(s) with Deleuze/Guattari* (2008) og *Deleuze/Guattari & Ecology* (2009), begge redigert av Bernard Herzogenroth.

gir rom for nyskapende tenkning. Rhizomet gir også rom til nettopp å ta utgangspunkt i tidligere teorier og utforske hvilken som helst retning som befinner seg foran oss. Nøkkelordene er eksperimentering og et åpent sinn.

En naturlig fortsettelse av å forkaste verket og dets suverenitet til fordel for den fragmentariske teksten blir for meg å se på kortteksten som fenomen og dens posisjon i faget for øvrig. Her valgte jeg å se bort fra gruppen som genre, og dermed falt novelleteorien fra, selv om den i seg selv er et omfattende studieområde. Jeg ønsker å behandle korttekster som et heterogent felt i litteraturens utkant med mange ulike karakteristikk. I kapittlet ”Korttekstens epifani” benytter jeg meg av Marit Grøttas bok *Litterære bagateller* (2009) der hun stod for pionérarbeidet med å kartlegge korttekstenes utvikling fra antikken til i dag⁵. Kapittlets tittel er ingen feilaktig påstand om alle kortteksters epifaniske natur, men en metaforisk hentydning til den følelsen av frihet og åpenhet man kan få ved å operere med slike åpne kategorier. Også andre overskrifter er utformet i en delvis metaforisk stil, og jeg håper at dette ikke, på liv og død, blir tolket bokstavelig. Det finnes likevel noe sannhet i alle overskriftene, og de kan fungere som et viktig frampek for det gjeldende kapittlet for en leser med åpent sinn.

Den neste avgrensningen skjer i det jeg entrer journalistikkens område, først ved å sette spørsmålsteget ved realismen, ikke som en litterær epoke, men som en faktor som avgjør fiksjonsgraden, og bestemmer om en tekst skal betraktes som skjønnlitteratur eller sakprosa, litteratur eller ikke-litteratur. En annen forbindelse finner vi i tekstens lengde, som ligger i korttekstens område. I denne delen av oppgaven går jeg nærmere inn på det realistiske aspektet ved å belyse flere beslektede begreper; biografi og selvbiografi, forfatterkontrakt, litterær journalistikk, reportasje, alt dette i et forsøk på å legge et grunnlag for forståelse av Charles Bukowskis forfatterskap, som helt tydelig er et hybridforfatterskap. Litteraturkritiker Glenn Esterly beskriver Bukowski som: ”[...] poet, novelist, short story writer, megalomaniac, lush, philanderer, living legend recluse, classic music aficionado, scatologist, loving father, sexist, physical wreck, jailbird, pain in the ass, genius, finagling horse player, outcast, antitraditionalist, brawler, and ex-civil servant [...]” (Esterly 1976: 6).

Charles Bukowski var amerikansk poet og forfatter, kjent for sine historier om overlevelse og alkoholisme i utkanten av samfunnet. Hans hybriditet manifesterer seg i den

⁵ Ifølge Grøtta selv finnes det ut fra hennes kjennskap ingen lignende arbeid i Norge eller utlandet (jf intervju med Øystein Stene på *Litteratur på Blå*, 19/10/ 2010).

stadige utviskingen av grenser mellom virkelighet og fiksjon, bruken av sitt eget liv og omgivelser til litterære formål, og genremessige overskridelser. Bukowski er ikke regelbunden, hans tekster ligner tidvis på objektive journalistiske rapporter, mens andre ganger er nærheten til poesi størst. Utgangspunktet er alltid det samme; Charles Bukowski og hans liv. Hans tekster er poetiske, essayistiske og journalistiske beskrivelser av verden som omgir ham, identifisert bare av det vulgære språket ispedd karnivalistiske og groteske trekk, og blandet med sublim sårhet og empati for sine medmennesker.

Før han i en alder av 34 for alvor begynte å skrive poesi, jobbet Bukowski i utallige samlebandjobber, samt som journalist for de litterære magasinene *Harlequin* og *Laugh Literature*. Jean Genet og Jean-Paul Sartre omtalte i sin tid Bukowski som Amerikas største poet⁶. I 1986 ble han kalt ”a laureate of American lowlife”⁷ av den prestisjetunge avisen *Time*. I DEL 2 bruker jeg Charles Bukowskis forfatterskap i samsvar med Deleuze og Guattaris retningslinjer om den litterære maskinen som må sees under ett for å ha en mening. Jeg gjør eksempelvis ingen forskjell på essay, dikt eller intervjuer med forfatteren. Fiksjonsgraden er et såpass uklart område når det kommer til Bukowski at både jeg og de fleste Bukowski-forskere likestiller de ulike kategoriene som opphav til gyldige svar når det kommer til å besvare de spørsmålene hans liv og virke vekker. Dette kan ved første øyekast virke litt problematisk, men denne tvilen forsvinner så fort en har stiftet bekjentskap med forfatteren og hans forfatterskap. Jeg vil spesielt konsentrere meg om tre kortere tekster som eksemplifiserer tre viktige punkter i denne avhandlingen; den selvbiografiske Bukowski, journalisten Bukowski, og Bukowskis litteraritet i kryssningspunktet mellom fiksjon og fakta. DEL 2 kommer også, i stor grad, til å omhandle Bukowskis liv og virke generelt, fordi de forskjellige aspekter og gjentakende elementer i hans forfatterskap og private liv, er uadskillelig knyttet til hverandre, og bidrar til bedre forståelse av det empiriske grunnlaget. Rhizomet-Bukowski vil da til det fulle komme frem i lyset.

Litteraturlisten er alfabetisert og ordnet etter stigende årstall for lettere navigering for leseren. Bukowski-referanser er i litteraturhenvisningene i teksten satt opp etter de ulike bøkene de er hentet fra på grunn av en stor mengde av utgivelser. Til slutt, kjære leser, jeg beklager på forhånd min utbredte bruk av fotnoter med kuriosa og annet for denne oppgaven

⁶ Denne informasjonen finnes i de fleste Bukowski-biografiene, samt intervju med Sean Penn i *Interview magazine*, september 1987.

⁷ Artikkelen ”Celebrities Who Travel Well” var skrevet av Iyer Pico 16. juni 1986 i *Times*.

digressiv informasjon, men jeg håper likevel inderlig at dette bidrar til en hyggeligere og mer interessant lesning av DEL 1, og vekker din interesse for denne ekstraordinære litteraten i DEL 2. Jeg har også vedlagt, etter selve oppgaven, et appendiks med tre Bukowski tekster som jeg konsentrerer meg nærmere om i DEL 2, og som på en enkel og adekvat måte oppsummerer mine hovedpunkter i oppgaven. Disse tekstene kan du bla deg frem til når du måtte ønske underveis i lesningen. Jeg har med vilje ført pennen i en lett og personlig tone, som jeg håper ikke vil være til hindring for det teoretiske og analytiske arbeidet jeg har lagt i denne avhandlingen.

DEL 1

Dekonstruering av faget

Art lives upon discussion, upon experiment, upon curiosity, upon variety of attempt, upon the exchange of views and the comparison of standpoints; and there is presumption that those times when no one has anything to say about it, and has no reason to give for practice or preference, though they may be times of honor, are not times of development-are times, possibly even, of dulness.

-Henry James-

Litteraturvitere har i lang tid følt at vårt fag befinner seg i en konstant krisetilstand. Vi har de siste 20-30 årene stått overfor en rekke mentalitetsendringer som har satt sitt preg på faget og samfunnet utad. Vår nære fortid er full av tvil, skepsis og negativitet. Michael Foucault lærte oss for lenge siden at alt det som ligger utenfor de spesifikt kulturelle og historiske diskursene er utilgjengelig for menneskene, og at håpet om å finne *sannheten* kun er et resultat av disse. Subjektet og vår forståelse av det styres først og fremst av den rådende makten, og vår forestilling om at vi er frie individer med evne til selvinnsikt kan sies å være nettopp dette, en forestilling. Derrida hevder i *De la Grammatologie* (1967) at vi aldri vil bli i stand til å forlate metafysikkens alder med begrunnelse i idéen om at språkets rolle er å representere virkeligheten. ”Teksten har ingen ’outside’, det finnes ingen instans utenfor teksten som kan avgjøre tekstens innhold. Heller finnes det ikke noen stabil meningsgivende instans i teksten selv. Det som skaper mening i teksten, er den glidende meningsforskjellen, forskyvningen og gjentakelsen” (Lothe 1998: 177). Allerede i 1959 snakker René Wellek om fagets notoriske tvil på seg selv i forelesningen ”The Crisis of Comparative Literature”: “Literary scholarship will not make any progress methodologically, unless it determines to study literature as a subject distinct from other activities and procedures of man. Hence we must face the problem of ’literariness,’ the central issue of aesthetics, the nature of art and literature” (Wellek 1963: 293). Han innleder forelesningen med å konstatere at ”the world (or rather our world) has been in a state of permanent crisis since, at least, the year 1914” (Wellek 1963: 282). I oppfølgende og oppklarende artikkel ”Comparative Literature Today” fra 1965 sementerer han tidligere tanker med en ny dommedagsprofeti:

The whole enterprise of aesthetics and art is being challenged today; the distinction between the good, the true, the beautiful, and the useful known to the Greeks but most clearly elaborated by Kant, the whole concept of art as one of the distinct activities of man, as the subject matter of our discipline, is on trial (Wellek 1965: 333).

Siden den tiden har alle generasjoner av forskere hatt sine egne kriser å takle. Det vi ikke må glemme er at på den tiden Wellek holdt sin berømte forelesning, var allmenn litteraturvitenskap⁸ i sin spede begynnelse, og sårt i behov for et legitimeringsgrunnlag. Institusjonen måtte kunne leve på egne premisser med sitt subjekt i sentrum.

Fagets mangel på et sentrerende punkt kan også leses ut av de offentlige debattene som har sirkulert i pressen de siste tiårene. I 1995 startet Dr. Charles Bernheimer en rekke opphetede debatter om litteraturvitenskapens fremtid og retning i en tid av multikulturalisme, og konkluderte med at fagets eksistens avhenger av dets villighet til å tilpasse seg tiden det eksisterer i, og vedkjenne seg at vi lever i en globalisert verden. Vår egen Atle Kittang skrev i 2004 artikkelen “Allmenn litteraturvitskap – finst den framleis?”, der han går gjennom fagets utvikling fra slutten av 1800-tallet til i dag. Han retter kritikk mot Bjerck Hagens *Hva er litteraturvitenskap?* (2003) og mener at Bjerck Hagen setter i fare de universelle ambisjonene faget har, ”teoretisk, metodisk, og med omsyn på litterært orientering i eit univers av kanoniske verk.” (Kittang 2004: 150). Kittang mener at Bjerck Hagen unngår å stille, og dermed også å svare på spørsmålet han stiller i bokens tittel: hva er litteraturvitenskap? Også Hadle Oftedal Andersen kritiserte Bjerck Hagen i en offentlig debatt som pågikk i norske aviser i 2003 og 2004. Andersen mener at Bjerck Hagens syn på litteraturvitenskapens fremtid som åpen vitenskap viser tendenser mot avvisning av litteraturteori. Andersen ønsker en litteraturvitenskap som er åpen både mot sterke og svake teorier, og mener at hos Bjerck Hagen er: ”store delar som er utelatne [...] eller presenterte saman med ei åtvaring, eller vidareformidla som ’svake’ teoriar, slik at det kulturkritiske potensialet er tapt. Samstundes som han altså får lesarane av innføringsboka til å tru at han er open (Andersen 2004).

Kritikken kan også utvides til å gjelde hele den litterære institusjonen og autonomitanken som den har vært styrt av i en lengre periode. Ved å tviholde på paradigmet har vi holdt oss utenfor den utviklingen mot historiske og sosiale kontekster som har fått innpass innenfor den internasjonale forskningen. Åtte år senere sliter vi fortsatt med å frigjøre

⁸ Comparative literature.

oss fra den formalistiske og autonomistyrte tenkningen. Du lurer kanskje på hvorfor jeg velger å ta med i betraktning resepsjonen av Bjerck Hagens *Hva er litteraturvitenskap?*, et lite innføringshefte på drøyt 130 sider, men det er viktig å nevne at denne lille boken har siden utgivelsen i 2003 for hvert år forsterket sin posisjon som studentenes veiviser i et ofte uforståelig system av teorier som har preget faget siden dets tilblivelse. I tillegg omtaler Erik Bjerck Hagen begrepet *heteronom* lesning av litteratur som jeg vil komme tilbake til senere.

På 1980- og 90-tallet gikk faget gjennom et metodeskifte der forskere igjen begynte å interessere seg for tekstens historiske kontekst. Nyhistorismen var en konsekvens av litteraturviternes forsøk på å fornye faget ved å på nytt stille spørsmål ved tekstens objektivitet og det problematiske forholdet mellom signifikant og signifikat⁹. 90-tallet følte etterdønningene av 60- og 70-tallets entusiasme for vitenskapen og et påfølgende mylder av nye fagteorier. Allmenn litteraturvitenskap mistet plutselig livsgnisten og en merkbar tilbaketrekning ble et faktum. En av grunnene var en generell krise innenfor de historisk-filosofiske fagene, men også utvikling av nye studieretninger som kulturstudier og oversettelse. I tillegg er postkolonialismen og multikulturalismen viktige faktorer for eurosentrismens fall, noe som innebar svekkelse av den kanoniske litteraturen og radikal endring i synet på litteraturvitenskap og de øvrige humanistiske fagene.

What literary scholars tend to perceive as a crisis of their own field, is part of a much more dramatic transformation within the humanities at large, part of a transformation whose outcome will depend on the shaping of a new epistemological, institutional, and practical relationship between the humanities and the science (Gumbrecht 1998: 10).

For å løse denne krisen var det nødvendig å gjøre faget mer dynamisk og åpent mot tverrfaglige initiativer. Charles Bernheimer foreslo å redefinere Allmenn Litteraturvitenskap i lyset av den nye globale utviklingen i retning av flerkulturalisme og flerspråklighet.

The different ways of contextualizing literature in the expanded fields of discourse, culture, ideology, race, and gender are so different from the old models of literary

⁹ Språkets tegn og betydning.

study according to authors, nations, periods, and genres, that the term literature may no longer adequately describe our object study (Bernheimer 1995: 42).

Faget sprengte seg ut av Europa og Amerikas grenser til å omfatte en global verden og alle litteraturer, og ble preget av forskjellstenkning i Derrida-stil med vekt på meningsutsettelse. Nye teorier om språk og litteratur ble utviklet, eksempelvis Paul de Man og Harold Bloom. Kanonisert litteratur ble lest på nytt og nye innfallsvinkler og tekstelementer trådte frem, mens tidligere tolkninger ble avvist som utilstrekkelige. Det passer å avslutte dette kapitlet med å peke på hvilken linje jeg har tenkt å føre gjennom denne oppgaven:

Litteraturvitenskapen er ikke på vei til å forsvinne! Det den må lære seg, er at den er selvstendig, men ikke selvtilstrekkelig. Vi må lære oss å omfavne utviklingspotensialet, ikke kneble pionértanker ved fødselen, for er det ikke nettopp nysgjerrighet og utvikling som er hovedpilarer i en vitenskap?

Det suverene verkets kamp.

Tekst versus verk

Den som ikke kan slå seg ned på øyeblikkets terskel og glemme enhver fortid, den som ikke er i stand til å stå på et punkt som en seiersgudinne uten svimmelhet og frykt, vil aldri skjønne hva lykke er.

-Nietzsche-

Med globalisering og redefinering av faget begynte de vante kategoriene genre, nasjon og periode å falme, og sakte men sikkert mistet de sin maktposisjon. Nye kategoriseringsmuligheter viste sitt potensial. For noen var disse en nødvendighet, mens andre så på dem som forurensning av en nobel tradisjon.

Min interesse for grenseoverskridende tekster og teorier rundt dette ble vekket av Arne Melbergs artikkel i *Norsk litteraturvitenskapelig Tidsskrift* fra 2002, "Litteratur som verk och verksamhet" der han diskuterer et sentralt begrep innen litteraturvitenskapen, fiksjonen. Melberg kritiserer det allment godkjente konseptet om verkets autonomi fra forfatteren og omverdenen. Han benytter seg av blant annet litterære fragmenter og biografisk litteratur for å argumentere for sitt standpunkt. I samme vending kritiserer Melberg litteraturvitenskapen for

å være fiendtlig innstilt mot tekster som ligger på grensen mellom fiksjon og virkelighet, og at faget med dette utelukker et viktig bidrag fra den litterære scenen (Melberg 2002: 102). Et viktig poeng for Melberg er at vi må avskaffe betegnelsen *verk*, og heller begynne å lese tekster, romaner, litteratur. I *Selvskrevet* (2007) utdyper han det han kaller *selvframstillingens mestertrope*, ”både-og” og hevder at selvframstillingen forsøker å sno seg unna *enten-eller* og på veien utvikler en lang rekke litterære strategier for å beskrive virkeligheten:

”Selvframstillingen ligner eksempelvis reisefortellingen og den fortellende journalistikken og historieskrivingen. Den er *både* litterær og saklig virkelighetsbeskrivelse. Den nøyer seg ikke med fiksjon. Eller den tyr til fiksjonen av virkelighetsbeskrivende hensyn” (Melberg 2007: 9).

Melbergs artikkel fra 2002 var et tilsvarende svar til Atle Kittang og hans bok *Sju artiklar om litteraturen* (2001), der han hevder at litteraturvitenskapens etiske plikt bør ligge i selve ditekunsten, og relanserer den gamle formalistiske parolen: Tilbake til litteraturen!

”Litteraturvitenskapen kan berre innfri sine etiske forplikninger ved å respektere og vere nysgjerrig på det som er spesifikt for litteraturen som antropologisk fenomen, og det som er spesifikt for det enkelte litterære verket” (Kittang 2001: 192-193). I artikkelen ”Historisk eller estetisk eller begge delar?” viser Kittang sin uro for at de teoretiske refleksjonene vil utvikle seg så mye at de vil tape kontakt med sitt empiriske grunnlag, de litterære tekstene. Han mener at fagets styrke ligger nettopp i analytiske og teoretiske refleksjoner som er utviklet på grunnlag av et empirisk materiale av litterære tekster (Kittang 1998: 33-45). Men selv om vi holder oss til teksten, trenger vi ikke som en nødvendighet å utelukke nye tanker og muligheter for utvikling. Selv i en biografisk tekst er det fortsatt teksten som er det empiriske grunnlaget for litterær analyse. Hvis vi skal følge min intensjon for denne avhandlingen, er faktisk teksten i alle sine fasonger og former vårt forskningsobjekt.

Litteraturvitenskapen har så lenge vi kan huske vært styrt av autonomiestetikken¹⁰. Denne typen estetikk står for en forståelse av kunsten som utgangspunkt for en estetisk erfaring hevet over enhver kontekst, uavhengig av subjekt, mottaker, moral eller praktisk fornuft.¹¹ Autonomiestetikk har i den senere tid høstet mye kritikk for at den fører til isolering

¹⁰ Den oppfatningen at litteraturen utgjør et særegent erfaringsområde som ikke kan forstås, kritiseres eller forklares tilfredsstillende ut fra kunstverkets relasjon til historiske, sosiale eller andre utenomlitterære forhold (Lothe 2007:15).

¹¹ Inger Østenstad hevder at kunstens udiskutable autonomi ofte brukes til å tilbakevise kritikk mot kunst- og litteratursfæren utenfra for eksempel ”kunstgjenstandenes ubetydelighet og meningsløshet, deres hermetiske og uforståelige karakter, kunstsfærens elitistiske, imperialistiske eller sexistiske ideologi, eller kravet om kunsten som mottager av offentlig støtte for å gi en eller annen type samfunnsnytte tilbake” (Østenstad 2003: 96).

av teksten og til nedprioritering av visse typer litteratur. Inger Østenstad kaller dette veldig treffende ”kunstbegrepets utrolige mangel på aktualitet” (Østenstad 2003: 97) når hun snakker om den generelle kunstens tilstand. *Urene* kategorier faller utenfor dette begrepets formale krav som må følges dogmatisk for at slutningen skal være gyldig. En tekst kan være både autonom og heteronom¹², og lesning av den bør følgelig kunne være det samme. Å tenke i binære motsetningspar kan være, og er ofte en fortolkningsmessig blindgate, en apori. Her kommer jeg til den tidligere nevnte heteronome lesningen ordsatt av Erik Bjerck-Hagen: ”En *heteronom* lesning vil [...] være opptatt av å gjøre tekstens eksterne referanser til en del av selve verket. For hvor går egentlig grensene mellom det som her er inne i verket, og det som er utenfor? Hvordan vet vi hva som skal innlemmes og hva som skal utstøtes?” (Bjerck Hagen 2003: 16). Hvis vi følger nykritikernes logikk skiller vi god litteratur fra dårlig litteratur ved å stenge ute det kommersielle og det trivielle. Den gode kunsten skal gi oss emotive opplevelser overordnet det hverdagslige, og dette skjer gjennom nærlesning av teksten. Litteraturen skal være en kvalitativ debattant i en samtale om livet og dets grunnlag. Den formalistiske perioden var viktig for fagets utvikling, i det den gjorde litteraturvitenskap til en vitenskap ved å separere den fra de da nærliggende områder historie og filosofi. Men den førte oss også i en retning som, har det vist seg, er ganske vanskelig å komme seg ut av. Å gjøre dette innebærer en revurdering av hele livsgrunnlaget for studiet og kan ved første øyekast virke som dets undergang. Veien til frigjøring fra tradisjonelle tenkemåter er en grundig gjennomgang av dem. Det er viktig å erverve nødvendig kritisk distanse for å kunne sprengre grensene innenfra. Etter min mening er den kritiske distansen allerede oppnådd, vi må bare frigjøre oss fra den følelsen av brudd den medfører, og heller se på det som en fortsettelse med nye og uante muligheter. Det vi allerede har, kan aldri forsvinne.

I sin kjente artikkel ”The Death of the Author” fra 1977 forkaster Roland Barthes forfatteren til fordel for leseren¹³.

¹² Den heteronome tolkningen vil i det følgende ikke bli likestilt med den historisk-biografiske metoden som går ut på å tolke kunst gjennom å forklare hvordan det springer ut av kunstneres liv. Det vil derimot bli vektlagt at kunst springer ut av forfatters erfaringer, og kan ha referanser i virkeligheten, men lever fritt i hver instans på veien fra kunstner til leser, og avhenger av de premissene som ligger i hver enkel kontekst (lesehorisont).

¹³ I et intervju med Rune Hallheim i Aftenposten av 27.03.2011 sier den amerikanske forfatteren Siri Hustvedt: ”Lesing er et samarbeid mellom leser og tekst. Leserens gir teksten liv. Det er en fullstendig kunstig verden, men følelsene som kommuniseres er virkelige. Folk kan late som om de har følelser, men hvis man gråter når man leser en bok, er den følelsen virkelig” (Hallheim 2011).

The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted. Which is why it is derisory to condemn the new writing in the name of a humanism hypocritically turned champion of the reader's rights. Classic criticism has never paid any attention to the reader; for it, the writer is the only person in literature. We are now beginning to let ourselves be fooled no longer by the arrogant antiphrastical recriminations of good society in favour of the very thing it sets aside, ignores, smothers, or destroys; we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author (Barthes 1977: 148).

Barthes deler avsenderen inn i en historisk forfatterinstans som lever i forkant av teksten og en skriverinstans som blir født samtidig som teksten. Denne inndelingen byr på problemer når det kommer til selvbiografi der man antar at forfatter og forteller er en og samme person. Barthes hovedargument var at vi ved å gi teksten en forfatter begrenser teksten og gjør den til et lukket system med én bestemt signifikant. Også Michel Foucault undersøker forfatterfunksjonen i sin tekst fra 1969 "Kva er ein forfattar?". Foucault skisserer to diskurser som dukket opp på 1900-tallet, begge med en subjektposisjon, men én med og én uten forfatterfunksjon. Tekstene i den sistnevnte kategorien karakteriseres av et usynlig subjekt og fravær av personlighet, eller er rett og slett prosatekster. Men før denne tiden, var dette skillet ganske uproblematisk ifølge Foucault: "De tekster vi i dag kaller 'litterære' (fortellinger, historier, epos, tragedier, komedier) ble en gang akseptert, satt i sirkulasjon og verdsatt uten spørsmål om forfatterens identitet. Anonymiteten forårsaket ingen vanskeligheter" (Foucault 2003: 293). For Foucault er forfatteren en kulturelt betonet funksjon og kan ikke skilles fra teksten i motsetning til Barthes som ønsker seg bort fra forfatterfunksjonen som en meningsskapende instans.

I andre halvdel av 1900-tallet undersøkte strukturalistene meningsdannelse innenfor en lukket struktur, eksempelvis språk eller enkeltverk. Postrukturalistene entret scenen fra slutten av 1960-tallet og viste at det var en utopi å forsøke å lukke et kunnskapsfelt. "Det tolkende subjektets aktivitet så vel som språkets ukontrollerbare flertydighet gjorde alle former for erkjennelse og virkelighet til språkstil i evig og uhåndterlig bevegelse" (Bjerck Hagen 2003: 48). Maurice Blanchot ser bort fra begrepet verk og ser på litteratur som et pågående prosjekt

som blir til i møtet med leseren. Han benytter seg av begrepet *désœuvrement*¹⁴ til å beskrive tekstens frihet og verkets fravær og umulighet. ”Teksten forstås altså som en prosessuell, ufullstendig og evig tilblivende størrelse” (Grøtta 2009: 22). Blanchot var en foregangsfigur for poststrukturalismen og en viktig inspirasjonskilde for tenkere som Derrida, de Man, Deleuze og Foucault. Det er nettopp verkets antatte autonomi som problematiseres av dekonstruksjonistiske tenkere, som også vektlegger den tvetydige detaljen fremfor tekstens helhetsforståelse. Jeg kan si meg enig med Barthes i den utstrekning at det er teksten og lesehorisonten som er viktig for forståelsen, og med Blanchot i at ethvert forsøk fra leserens side på å lukke teksten er en umulighet i seg selv. Teksten har alltid flere nyanser og nivåer enn det en enkel lesning har å by på, og nettopp dette gjør en litteraturviter til en søker etter stadig nye fortolkninger. Litteraturen utfolder seg for Blanchot i form av en selvrefleksiv fundering over sin egen mulighet slik at litteraturviterens arbeid blir en uendelig rekke med forsøk på å forstå en tekst fra et gitt standpunkt og til en gitt tid. Her kan jeg også støtte meg til E. D. Hirsch Jr. som på 1960-tallet mente at det er fortolkerens oppgave å komme frem til en teksts opprinnelige mening, med den moderasjon at det er fullt mulig å komme frem til flere meninger, det Hirsch kritisk kaller “chaotic democracy of readings” (Hirsch Jr. 1967: 13). Likevel mener Hirsch at forfatterstemmen bør være den ledende stemmen andre fortolkninger føyer seg under. Han hevder at idet kritikeren velger å se bort fra forfatterens stemme, skaper han selv en ny tolkning av teksten som nødvendigvis blir den beste og mest plausible av de tilgjengelige tolkninger. Kritikeren inntar dermed plassen som forfatter fordi ”whenever meaning is attached to a sequence of words it is impossible to escape an author” (Hirsch Jr. 1967: 14). Stanley Fish kritiserer Hirsch for hans relativistiske tenkning der alt går og alt er mulig, og hevder at vi først og fremst må innse at all kommunikasjon foregår i en bestemt kontekst. Fish mener at forfatterstemmen ikke kan være en autoritativ meningskonstituerende størrelse, og at en teksts fortolkning avhenger av dens kontekst (Fish 1980: 457). Min mening, i likhet med Stanley Fish, er at det ikke trenger å herske en enighet om fortolkningen, da det er nettopp diversitet som gjør en tekst spennende å arbeide med. Kittangs retrett til formalismen, er kun ett, men desto ikke mindre gyldig, av slike ståsteder som faget muliggjør.

I *Anti-Ødipus. Kapitalisme og schizofreni* (2002, originalt *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe* 1972) filosoferer Deleuze og Guattari rundt psykoanalytisk

¹⁴ Drekte oversatt som ”av-verking” eller ”uvirksomhet” av Arne Melberg.

tenkning i politikken, der de tar for seg blant annet begjærproduksjonen som drives av en konnektiv syntese eller tilkobling. Maskinene kobler seg på en organløs kropp og på denne måten skaper en overflate for registrering av produksjon, men også nye synteser som skapes av de mange skjæringspunktene. *Organ uten kropp* betegnes av en nulltilstand, og produksjonen av nye intensive tilstander skapes av kreftene som tiltrekkes og frastøtes, svinger opp og forfaller idet maskiner kobles til den organløse kroppen. Begjæret må produseres/vekkes. ”Det schizofrene ’...eller...’ erstatter det konnektive ’...og så...’: Uansett hvilke to organer det dreier seg om, så må de festes til kroppen uten organer slik at alle de disjunktive syntesene mellom dem går opp i hverandre på den glatte overflaten (Deleuze og Guattari 2002: 23). Deleuze og Guattari mente at psykoanalysen måtte befris fra sin fiksering på kjernefamilien og de kjente Ødipus-forestillingene og åpnes mot andre felt. Det schizofrene er imot ødipalisering, som kan gjøre det vanskelig å se en større sammenheng, andre synteser og koblinger. Denne løsningen kan med hell bli overført til andre disipliner¹⁵. Deleuze og Guattaris teorier og filosofier vil bli ytterligere diskutert i neste kapitler, der jeg mer inngående vil konsentrere meg om deres syn på litteratur og kunst for øvrig. Jeg ønsker allerede her å påpeke at også de følger en linje som verdsetter, om ikke Melbergs *både-og*, så i det minste en fri flyt av forbindelser som avviser binære motsetningspar.

¹⁵ Dr. Michael Speaks, som har en doktorgrad i litteratur fra Duke University og er rektor ved University of Kentucky College of Design har med hell introdusert denne typen nytenkning innenfor feltene design og arkitektur. Speaks har undervist ved grafikkavdelingen ved Yale School of Art og i arkitekturavdelingen ved Harvard University, Columbia University, Parsons School of Design og The Berlage Institute i Rotterdam. Det Speaks ønsker er paradigmeløse omgivelser for kreativitet, der en ikke lenger søker etter en absolutt sannhet, men heller anser den kreative prosessen som det mest verdifulle i forskningen. På denne måten frigjør vi oss fra gammel tenkning som knebler kreativiteten. Han er forkjemper for en teori uten agenda, i motsetning til postmodernistiske tenkere som ifølge Speaks later til å være åpne for å fremme sine egne tanker. De nye teoriene er åpne uten agenda, og dermed rommer mulighet for ekte kreativitet. Speaks kaller dette *Supermodernity*, som er en arvtaker for postmodernismen (jf. forelesning med Dr. Speaks på POP-UP forelesningsrekke i regi av Oslo Arkitektforening i kontorene til Jensen & Skodvin arkitekter 17/02/2011).

Litteraturens rhizomatiske struktur

When one writes, the only question is which other machine the literary machine can be plugged into, must be plugged into in order to work.

-Deleuze & Guattari-

Med sitt samarbeid introduserte Gilles Deleuze og Félix Guattari en helt ny måte å tenke litteratur. Deres filosofi dreier seg om tenkning i ukjent terreng og et ønske om å bryte ut av faste spor. De nærmet seg kunsten på en ny og spennende måte, og laget en kobling mellom kunsten og de politiske og sosiale maktene som til enhver tid styrer den. Felicity J. Coleman skriver i *The Deleuze Dictionary* (2005) at for Deleuze og Guattari innehar *kunst* en privilegert posisjon i triaden filosofi, kunst og vitenskap.

Art is an integral component of their three level operations of the cerebral quality of things (the brain-becoming-subject). In this book [*What is Philosophy?*], 'art' as a category has developed into the means by which Deleuze and Guattari can operate affect, temporality, emotion, mortality, perception and becoming. [...] Deleuze and Guattari significantly comment that the inspiration for art is given by sensations; the affect of the methods, materials, memories and objects: 'We paint, sculpt, compose, and write with sensations'¹⁶ (Parr 2005: 16).

Deleuze og Guattaris forståelse av kunst, vitenskap og filosofi er noe vi bør hige etter i fremtiden. Den er også den optimale veien til en kriseløsning bygget på litterære idealer og en kunstforståelse som gir mulighet til å tilpasse oss til den uunngåelige utviklingen som ligger foran oss.

Gilles Deleuze var fransk filosof som på 1950- og 60-tallet fikk mye oppmerksomhet for sine studier av blant andre Spinoza, Hume, Kant, Nietzsche og Proust. Deleuzes ontologi er basert på eksperimentering og kreativitet, han ønsker å åpne opp horisonter i stedet for å holde seg til en bestemt tenkning eller tankeprosess.

¹⁶ *What is Philosophy* 1994: 166

This is how it should be done: Lodge yourself on a stratum, experiment with the opportunities it offers, find an advantageous place in it, find potential movements of deterritorialization, possible lines of flight, experience them, produce flow conjunctions here and there, try out continuums of intensities segment by segment, have a small plot of new land at all times (Deleuze og Guattari 1988: 161).

Felix Guattari var praktiserende psykoanalytiker som siden 1950-tallet jobbet på La Borde, et eksperimentelt psykiatrisk sykehus. Han hadde bakgrunn i Jacques Lacans psykoanalytisk teori og var politisk aktiv. Deleuze og Guattaris karrierer ble forent i 1969 da de begynte å jobbe med *Anti-Ødipus* (orig. *L'Anti-Oedipe*), bestående av *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe* (1972) og *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux* (1980), etterfulgt av *Kafka. For en mindre litteratur* (orig. *Kafka: Pour une littérature mineure*) i 1975, i tillegg til mange essays, artikler og avhandlinger. I *Anti-Ødipus* tar filosofene oppgjør med Freud og Lacans psykoanalytiske overherredømme og introduserer en ny produktivitet gjennom repetitiv handling av spørring, fornying, endring. Den sentrale tanken er at repetisjon gir opphav til noe fullstendig nytt og spennende. Deleuze og Guattari foreslår at vi angriper gamle territorier med fornyet kraft og stiller stadig nye spørsmål til tidligere besvarte oppgaver. Etter min mening er det nettopp denne type dynamikk som er redningen for litteraturvitenskapen. Det er ikke snakk om å forkaste ens fortid, men heller om å være bevisst på at verden er i stadig endring, og at vi må fortsette å reeksaminere gamle idealer. Gjennom denne reaktualiseringen blir de bekreftet på nytt, noe som ihverfall fører til at de ikke blir glemt og forkastet. Noen vil unektelig falme og dø hen, men var de da ekte idealer i utgangspunktet?

I boken *What is Philosophy?* (1991) forsøker Deleuze og Guattari å vise kunst, filosofi og vitenskap i et gjensidig avhengighetsforhold. Kunstens oppgave i denne konstellasjonen er å utforske de kreftene som ligger i sansningen og fornemmelsen. Vitenskapens oppgave er å skape begreper og teorier, hvis funksjon igjen blir studert av filosofien. Kunsten trenger ikke begreper for å eksistere, men de gjenskapes likevel ofte som fornemmelser i kunstverket. Kunsten gjengir kaoset som omgir det i en gjensidig kamp mellom kreftene. Filosofi, vitenskap og kunst eksploderer ut og forbi grensene, og stuper ut i kaoset. "It is as if the *struggle against chaos* does not take place without an affinity with the enemy, because another struggle develops and takes on more important—the struggle *against opinion*, which claims to protect us from chaos itself" (Deleuze og Guattari 1994: 203). Deleuze og Guattari lanserer selv filosofi som et element som må tas i betrakning i arbeid med kunst. Kunst,

vitenskap og filosofi lever i et symbiotisk forhold preget av gjensidig avhengighet i kamp mot opinionen. Det er ikke kaoset som er den ekte fienden, fordi kaoset maner til utvikling og stadig forskyvning av grenser. Alle tre motsetter seg nemlig opinionen, som bygger vegger rundt det rommet som er nødvendig for det kreative arbeidet. Deleuze og Guattari er prinsipielt imot knebling av knust, være seg i form av ytre fiender som andre vitenskaper, økonomi, samfunn, verden, eller kunstinstitusjonen som sin egen fiende. ”In no way do we believe in a system of the fine arts, but in a very different problems that find their solution in heterogeneous arts” (Deleuze og Guattari 1988: 369) hevder Deleuze og Guattari. Når de snakker om ”system of the fine arts” sikter de til det lukkede, heterogene systemet som ignorerer kunstens mangfold og innehar privilegiet å bestemme hva som er og hva som ikke er kunst. Ronald Bogue, litteraturprofessor ved University of Georgia, og Deleuze og Guattari-ekspert, skriver:

As Deleuze has indicated, there is nothing wrong with systems as long as they are *open* systems (indeed, what he and Guattari call ’a rhizome is precisely a case of an open system’), and it is only the rigid category of Art, ’a false concept, purely nominal’, that Deleuze and Guattari disavow in their rejection of a ’system of the arts’ (Bogue 2003: 257).

Med begrepet *rhizome*, posisjonert i introduksjonen til *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*¹⁷, åpner forfatterne opp for en ny måte å forstå litterære strukturer og resepsjoner på. ”A book has neither object nor subject; it is made of variously formed matters, and very different dates and speeds. To attribute the book to a subject is to overlook this working of matters, and the exteriority of their relation” (Deleuze og Guattari 1988: 3). Forfatterne lanserer en ny holdning til kunstnerisk, men også intellektuelt arbeid, der

¹⁷ Begrept ’plateau’ er hentet fra Gregory Bateson (1904-1980), britisk sosialantropolog, biolog, systemteoretiker og kommunikasjonsteoretiker. Bateson fant ut at i balinesisk kultur er begjærsøkønomien svært forskjellig fra vår orgasmeorienterte vestlige kultur. Man når et platå når man lykkes i å oppnå en sterk intensitet, som ikke kan bli oppløst i en klimaks. ”Bateson uses the term ’plateau’ for continuous regions of intensity constituted in such a way that they do not allow themselves to be interrupted by any external termination, any more than they allow themselves to build towards a climax [...] A plateau is a piece of immanence. Every Body Without Organs is made up of plateaus. Every BwO is itself a plateau in communication with other plateaus on the place of consistency. The BwO is a component of passage” (Deleuze og Guattari 1988: 158). For mer om Bateson, se *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballentine Books, 1972.

kreativitet og bekreftelse¹⁸ står som sentrale pilarer, og som kan utvides til å omfatte hele det menneskelige levesett.

Hva er så rhizom? I *Litteraturvitenskapelig leksikon* kan vi lese at Rhizom er ”(av gr. ’rot’), i filosofien, en fleksibel, ikke-hierarkisk og ikke-lineær form for vekst eller meningsproduksjon”. Deleuze og Guattari hentet begrepet fra botanikken, der det betegner en jordstengel (for eksempel løker og knoller) som ikke vokser oppover i en bestemt retning, men som kan vokse i alle retninger i motsetning til røtter og spirer (Lothe 2007: 192)¹⁹. Hvilket som helst av rhizomets punkter har og må ha direkte forbindelse med hvilket som helst annet punkt, og på denne måten avviker fra den vante trestrukturen med røtter som strekker seg ut og bort, som etter Deleuze og Guattaris mening fikserer meningen, ”plots a point, fixes an order” (Deleuze og Guattari 1988: 7). Deres rhizom²⁰ er et ikke-hierarkisk og ikke-signifikat system, et landskap uten sentrum, en rekke relasjoner og sammenhenger uten start- og slutt punkt. Den defineres ene og alene av de heterogene strømmingene som til enhver tid sirkulerer innad i den. Rhizomets mange innganger hindrer inntrengning fra fienden, være seg Signifikanten eller andre tolkninger som trer en bestemt teori over teksten. Deleuze og Guattari innfører en rhizomatisk modell for selve den filosofiske tankeprosessen, i det en filosof kritiserer eller støtter en filosofi, skifter platå, lager et nytt tankebilde. ”For Deleuze, the classical image of thought is a profound betrayal of what it means to think [...] [because] it sustains a complacent conception of thought which is incapable of criticizing established values” (Patton 1996: 7). Deleuze og Guattari retter søkelyset mot og kritiserer det tradisjonelle tankebildet, og vender seg bort fra en transcendent og mot en immanent tenkning. Rhizomet står for en anti-strukturalistisk tenkning²¹, der fri flyt av kreativitet er en forutsetning for opprettholdelse. Deleuze og Guattaris prosjekt er ikke å fortolke, men heller se på de mange inngangene og utgangene som utgjør rhizomet og muliggjør den iboende fluktprosessen. Utvikling i knust, vitenskap og filosofi innebærer alltid omveltninger av tanken som muliggjør et glimt av kaoset som ligger under. ”Artistic genius, abnormal science and

¹⁸ I motsetning til sine samtidige, som ofte fokuserte på negativ kritikk.

¹⁹ I *Litteraturvitenskapelig leksikon* utdyper Christian Refsum begrepet med dets evne til å spre seg og til å koble seg til andre organismer som forbilledlig for den filosofien som ønsker å tenke hinsides den tradisjonelle binære (enten/eller) logikken (Lothe 2007: 192).

²⁰ I psykologien brukte Carl Jung begrepet som metafor for å beskrive det ubevisste i menneskesinnet, et sett av universelle ideer og betydninger som er felles for alle menneskene. Se *Memories, Dreams, Reflections* (1963), Jungs selvbiografi, nedskrevet og redigert av Aniela Jaffé, Pantheon Books, 1963.

²¹ Den tradisjonelle, strukturelle og historiske litteraturanalsen tar gjerne utgangspunkt i binære opposisjoner som for eksempel innhold versus form, og har dette som det enkleste og viktigste analysebegrepet (Lothe 2007: 23).

genuine philosophy all seek to tear open the firmament and plunge into the chaos” (Patton 2006: 22). Her skiller Deleuze og Guattaris tenkning seg fra andre forsøk på å rokke ved de gjeldende syn. Der poststrukturalismen kritiserer representasjonen og binære relasjoner og blir fanget opp av sin egen kritikk, klarer Deleuze og Guattari å unngå dette ved å ikke kun kritisere tidligere teorier og holdninger i likhet med poststrukturalistene, men starte fra begynnelsen ved å tenke vårt fag på en fullstendig ny måte. Vi må løsrive oss fra det vante og dominerende ved å være i konstant bevegelse. Tradisjonene må brytes og nye territorier utforskes; kunst er en maskin i konstant bevegelse.

Litteraturvitenskapens rhizomatiske vesen

It appears that certain people think that poetry should be a certain way. For these, there will be nothing but troubled years. More and more people will come along to break their concepts. It's hard I know, like having somebody fuck your wife while you are at work, but life, as they say, goes on.

-Charles Bukowski-

Overskriften kan ved første øyekast virke som jeg har falt i den lenge ventede fellen. Veien fra rhizomatisk tekst, til å betrakte hele feltet som rhizomatisk kan være kort. Jeg ønsker ikke her å vise og bevise at litteraturen har en rhizomatisk vesen, men heller lansere tanken som en meditativ mulighet, å betrakte den slik nettopp for å frigjøre oss fra den kneblende makten institusjonen øver på oss.

Deleuze og Guattari sier: ”Kroppen uten organer”²², uproduktiv og ukonsumerbar som den er, tjener som registreringsoverflate for hele begjærproduksjonens prosess, slik at begjærsmaskinene synes å utgå fra den gjennom den tilsynelatende objektive bevegelsen som knytter maskinen til kroppen uten organer” (Deleuze og Guattari 2002: 22). Maskinene fester seg til kroppen og skaper et nettverk av nye synteser, som alle må feste seg på kroppen uten organer slik at de alle får en forbindelse med hverandre på kroppens overflate, og slik oppstår det schizofrene. ”Mens ’enten/eller’ pretenderer å markere avgjørende valg mellom termer

²² Termen Kroppen uten organer var først introdusert av Antonin Artaud i 40-årene. Deleuze og Guattari foreslår at Artaud gjorde seg selv til en kropp uten organer da han begikk selvmord 28. november 1947 (Deleuze og Guattari 2002: 19).

som ikke kan kombineres (to alternativer), betegner det schizofrene '...eller...' et system med mulige kombinasjoner mellom forskjellene som alltid går ut på ett og det samme gjennom en forflytning, en glidelinje" (Deleuze og Guattari 2002: 23). Altså, ikke ulikt Melbergs ønske om en både-og tenkning. Deleuze og Guattari assosierer kroppen uten organer med freudiansk psykoanalyse, og kroppen som en ikke-produktiv enhet som "interrupts flows, arrests desire and aims at stasis" (Deleuze og Guattari 2004: 10). På et senere tidspunkt i *A Thousand Plateaus*, på den annen side, beskriver de kroppen uten organer som et uavhengig og målrettet kapitalistisk maskineri, produktivt i kraft av å være seg selv. Kroppen motsetter seg mindre organene enn deres organisasjon, så lenge organene konstituerer en organisme. "The body without organs is not a dead body but a living body all the more alive and teeming once it has blown apart the organism and its organization. Lice hopping on the beach. Skin colonies. The full body without organs is a body populated by multiplicities" (Deleuze og Guattari 1988: 30). I så henseende er *A Thousand Plateaus* en videreutvikling av deres filosofi i *Anti-Oedipus*. Det schizofrene forkaster den binære *enten-eller* tenkningen og åpner for *begge deler* tenkning, som i *A Thousand Plateaus* blir til en multiplisitetstenkning. Hvis vi tenker oss litteraturvitenskapen som organismen, og litteraturen/teksten som kroppen uten organer, kan journalistikk, biografi, sakprosa med mer koble seg til kroppen og bidra til å gjøre litteraturvitenskapen til den organismen den er. Med sin eksperimenterende og dynamiske natur, er den en begjærproduserende prosess av *becoming* i tråd med Deleuze og Guattaris tenkning. Den er heller ikke et bestemt konsept, men en praksis som trenger stadig tilførsel av begjær for å overleve. Dette er litteraturvitenskapens sanne karakter, og ved å investere begjær i den holder vi den stadig levende. "It is not at all a notion or a concept but a practice, a set of practises. You never reach the Body without Organs, you can't reach it, you are forever attaining it, it is a limit" (Deleuze og Guattari 1988: 149-150). Deleuze og Guattari fastslår at det ikke finnes noen ende på denne prosessen, skapelsen av kroppen uten organer vil foregå inn i det uendelige. "Where Psychoanalysis says, 'Stop, find yourself again,' we should say instead, 'Let's go further still, we haven't found our BwO yet, we haven't sufficiently dismantled our self'" (Deleuze og Guattari 1988: 150-151). Og videre, "the organs are not the enemies of the BwO. The enemy is the organism. The BwO is opposed not to the organs but to the organization of the organs called the organism" (Deleuze og Guattari 1988: 158).

Litteraturvitenskapen har sannelig vært sin egen fiende. Dens redning er å finne veien til å bli en kropp uten organer. Veien dit er enkel, ifølge Deleuze og Guattari, men vi må være

ytterst forsiktig fordi faren for ”overdose” er stor. ”You don’t do it with a sledgehammer, you use a very fine file” (Deleuze og Guattari 1988: 160). Resultatet er ikke organismens død, men heller en åpning mot nye forbindelser og oppstillinger (assemblages). Som nevnt tidligere er ikke målet frigjøring, men å finne veien ut eller inn, å eksperimentere med kroppen og dens grenser. Keith Ansell-Pearson gir et dekkende sammendrag:

The aim is not, therefore, to negate the organism but to arrive at a more comprehensive understanding of it by situating it within the wider field of forces, intensities, and durations that give rise to it and which do not cease to involve a play between nonorganic and stratified life. Creative processes inform *both* the body without organs and processes of stratification (Ansell-Pearson 1999: 154).

Og videre: ”The organism that Deleuze and Guattari are attacking, I would contend, is not a neutral entity but rather the organism construed as a given hierarchized and transcendent organization” (Ansell-Pearson 1999: 154). Deleuze og Guattari bestrider, og med full rett, kunstens og institusjonens mangel på selvinnsikt om sin egen foranderlighet og angst for å slippe taket og kaste seg ut i kaoset.

Den deleuzianske maskinen

I litteraturvitenskapelig sammenheng lever teksten som en bestanddel i den sosiale maskinen som jeg i det følgende har kalt *den deleuzianske maskinen*. Teksten er den ene av to oppstillinger i denne maskinen som er grunnlaget for all erkjennelse. I ”Schizoanalysis and Baudlaire: Some Illustrations of Decoding at Work” fra 1996, kaller Eugene W. Holland Deleuze og Guattari for *transformers* når han snakker om deres fremgangsmåte. ”They intervene in established philosophical problematics in order to destabilize them, reworking old concepts and forging new connections among the distinctive features composing them” (Holland 1996: 240). Deleuze og Guattaris teorier er brukervennlige nettopp fordi de benytter seg av eksisterende kontekster istedenfor å skape egne nye områder. Deres fremgangsmåte blir et eksperiment, der målet er å finne alle inngangene og utgangene, og deres mellomforbindelser; de vil inn og kartlegge rhizomet. ”We will enter, then, by any point

whatsoever; none matters more than another, and no entrance is more privileged even if it seems an impasse, a tight passage, a siphon” (Deleuze og Guattari 2006: 3). Alle punktene er like viktige, nettopp fordi de er en del av maskinen. Ved å ta dens bestanddeler fra hverandre, åpner en opp for en mulig utvei. Denne flukten dreier seg ikke om frihet fra undertrykkelse, men om ”a line of escape or, rather, of a simple *way out*, ’right, left or in any direction’, as long as it is as little signifying as possible” (Deleuze og Guattari 2006: 6). Målet er ikke å være fri, men å finne en vei ut, eller inn. Målet er å komme seg videre. I innledningen til *Flugtlinier – Om Deleuzes filosofi* (2001) skriver Mischa Sloth Carlsen at hos Deleuze blir begrepet *fluktlinje* i sammenheng med å skrive litteratur forstått som en skapende og frisettende gestus. Dette må dog ikke forstås som en imaginær flukt fra verden, eller som en simpel metafor²³. Maskinen er ikke en metafor, maskinen er livet. ”Det henviser til en vorden, en reel tilblivelse, hvor det drejer seg om opbrud og afgang, passager, møder og bevægelser på stedet. Kort sagt blir litteratur forstået som en bekræftelse af livets mangfoldige flugtlinier [...]” (Carlsen 2001: 13). Maskinen er uten et sentralisert punkt som organiserer i strukturer²⁴, den er de forbindelsene den består av, og den er i konstant bevegelse. Claire Colebrook benytter seg av ideen om en sykkel for å forklare Deleuzes teorier rundt dette. Sykkelen alene har ikke et mål og intensjon, det er kun når den settes i forbindelse med en annen maskin, for eksempel mennesket, at produksjonen oppnås gjennom gjensidig arbeid disse imellom og de forbindelsene som oppstår som resultat av dette. I det øyeblikket maskinene setter i gang blir sykkelen et fremkomstmiddel, mens menneskekroppen blir syklist (Colebrook 2002: 56). Det er slike maskinistiske forbindelser vi må tenke på når vi leser eller forsker på litteratur. Vi må la andre disipliner koble seg til teksten og føre oss ut i et ukjent terreng, der nye muligheter og litterære forvandlinger åpebarer seg for oss.

Deleuze og Guattari kritiserer tenkning med binære motsetningspar. Det er ikke snakk om innholdsform uavhengig fra uttrykksformen, men nettopp disse to som forenes i teksten. De mener at det er dumt å se etter slik struktur ”as long as one doesn’t see where the system is coming from and going to, how it becomes, and what element is going to play the role of heterogeneity that breaks the symbolic structure” (Deleuze og Guattari 2006: 7). Maskinen er

²³ Det metaforiske er hos Deleuze og Guattari hovedpunktet for kritikk av psykoanalysen, der noe alltid er uttrykk for noe annet jf. blant andre Karsten Gam Nielsen i *Flugtlinier – Om Deleuzes filosofi*.

²⁴ I sitt forord til den engelske utgaven til *Anti-Ødipus*, utgitt på Viking Press, New York i 1977, kaller Michel Foucault boken for ’Introduksjon til ikke-fascistisk liv’ (Deleuze og Guattari 2002: 9). Deleuze og Guattari var trolig inspirert av den politiske situasjonen i Frankrike i og før 1968. *Mai 68* var en serie politiske hendelser med studentdemonstrasjoner og streik som utløste fall av de Gaulle-regjering. Ifølge historiebøker var ikke aksjonene nevneverdig fruktbare for demonstrantene, men hadde likevel stor sosial gjennomslagskraft.

et åpent hjelpemiddel som tillater og krever aktiv tenkning uten en intensjon. I sin fortolkning av Kafka og hans forfatterskap skriver Deleuze og Guattari:

A Kafka-machine is thus constituted by contents and expressions that have been formalized to diverse degrees by unformed materials that enter into it, and leave by passing through all possible states. To enter or leave the machine, to be in the machine, to walk around it, to approach it – these are all still components of the machine itself: these are states of desire, free of all interpretation. The line of escape is part of the machine (Deleuze og Guattari 2006: 7).

Hos Deleuze og Guattari er det snakk om en abstrakt maskin som består av et mekanisk og et kollektivt aspekt. ”An assemblage, the perfect object for the novel, has two sides: it is a collective assemblage of enunciation; it is a mechanic assemblage of desire” (Deleuze og Guattari 2006: 81). Den mekaniske oppstillingen er de fysiske karakteristikene ved et samfunn, dens sosiale struktur fra et makronivå til et mikronivå. Paul Patton forenkler forklaringen ved å snakke om teknologi generelt: ”Technology is social in the sense that it is not the material object that determines whether an axe serves as a tool or a weapon but the collective assemblage or machine in which it functions” (Patton 2006: 27). Den kollektive strukturen beror på noe immaterielt, og er en fortolkning av den mekaniske. Dette kan eksempelvis være de karakteristikene som råder innad i en spesifikk sosial klasse, deres språk, kultur, mentalitet. Her hører det følelsesmessige og det libidinale til, her ligger begjæret. Disse to aspekter danner til sammen den abstrakte maskinen kalt samfunn, men de sammenfaller ikke nødvendigvis på en logisk måte. Samfunnsborgerne fortolker sin egen virkelighet, men det er ikke dermed gitt at det er slik samfunnet i virkeligheten er. ”Deleuze points out that it is ultimately a matter of ethico-political choice how the world appears in thought” (Patton 2006: 23). I visse øyeblikk skjer det en sammensmelting av den kollektive og den mekaniske strukturen, en kollaps om du vil, og samtidig åpenbarer en fluktlinje seg som gir oss mulighet til å ekstrahere den språklige og den mekaniske oppstillingen fra den sosiale representasjonen av virkeligheten, og til å demontere strukturene. Litteraturens oppgave er å overføre virkeligheten til oppstillinger, for deretter å demontere dem, og den er vårt hjelpemiddel for å lokalisere de iboende fluktlinjene. ”In the novels, the dismantling of the assemblages makes the social representation take flight [...] and brings about a deterritorialization of the world that is itself political and that has nothing to do with an activity of intimacy” (Deleuze og Guattari 2006: 47). Når den sosiale representasjonen av

virkeligheten blir borte utløses det en deterritorialisering av tradisjonelle begreper og teorier, og det frigjøres rom for ny tenkning. Det politiske aspektet inntreffer idet avgjørelsen om hvilke nye teorier som skal fylle den ledige plassen, må tas. Men, Deleuze og Guattari åpner også opp for reterritorialisering av gamle idéer, så lenge de kommer i en reaktualisert form.

Vi kan kalle Deleuze og Guattaris tilnærming til kunst en maskinistisk tilnærming. De er ikke interessert i begreper og definisjoner, og heller ikke hva et kunstverk er. De er mer interessert i hva et kunstverk *gjør*, dets funksjoner og bevegelser. Estetikk er for Deleuze og Guattari kun en av funksjonene som utgjør maskinen kunst. De gjør en helomvending bort fra den transcendentale tenkninger og vender seg heller mot det immanente plan. I *Estetisk teori* (1998, originalt *Ästhetische Theorie* 1970) skriver Theodor W. Adorno at det viktige er samfunnets immanens i verket, ikke verkets immanens i samfunnet. Det er en selvfølge at samfunnet er en del av kunsten, all erfaring hentes tross alt fra virkeligheten. Men ifølge Adorno står kunsten utenfor samfunnet. ”Estetisk autonomi har sitt rom utenfor den lidelse den henter alvor et sitt fra” (Adorno 1999: 76). Adorno ser kunsten som en motpart til virkeligheten som gir den verdifull motstand, og hvis den mot formodning skulle bli en del av samfunnet ville den blitt fordervet av det (Adorno 1999: 48-49). I Adornos verden er den *moderne* kunsten utilstrekkelig som kritiker av samfunnet, og selv om den bærer på en del av ansvaret må den ved synet av ekte lidelse forbli stum²⁵. Men Adorno ser også på kunst som en konstellasjon av likeverdige elementer som i kraft av sin sammenblanding, og ikke rekkefølgen, gir opphav til idéen (Adorno 1999: 627). Han slår hardt ned på populærkulturen som for ham bringer en form for passivitet til samfunnet. Adornos kritikk retter seg hovedsakelig mot moderne kunst og avslører, etter min mening, en elitistisk holdning med formal autonomi som hovedpilar. Adorno ser likevel en sosial, heller enn en politisk funksjon ved kunsten. Den skal ikke nødvendigvis kritisere et spesielt styresett, men få leseren til å fundere over samfunnet og påvirke leserens holdninger til verden. Kunstens sosiale eller politiske funksjonen legger ikke føringer på kunstverket hevder Frank Lande i artikkelen ”Kunstens autonomi og dens politiske funksjon” fra 2006:

²⁵ Et eksempel på dette kan være Adornos famøse uttalelse om diktekunstens barbarisme etter Auschwitz. Vi må dog huske på at denne uttalelsen kom post Andre verdenskrig og i nazismens etterdønninger. Espen Hammer hevder i *Adorno & the Political* at det som for Adorno på 1930-tallet var hodevoppgaven for en intellektuell var hans politiske imperativ “protecting existing culture from destruction. To fight against the Nazi *Gleichschaltung* (the attempt to replace the public sphere and the world of art with a centrally organized system of propaganda and nationalist symbolism)” (Hammer 2006: 50).

Vi kan ikke bedømme et kunstverk som godt basert på dets suksess, fordi – i det at kunsten kun viser oss noe, aldri forteller – en slik suksess aldri vil kunne måles på noen som helst måte. Det er dette som kan sies å konstituere kunstens autonomi i Adornos forstand, og det er dette med den interesseløse betrakteren, slik Adorno bruker det, som synliggjør at kunstens autonomi faktisk er en grunnleggende forutsetning for dens indirekte politiske funksjon (Lande 2006: 15).

Jeg tolker denne indirekte funksjonen dit hen at kunsten formidler et budskap, mens det er leserens oppgave å dekode det. Likevel er jeg uenig i populærlitteraturens ekskludering fra denne kvaliteten, og hva ulike lesere kan finne av budskap i ulike tekster. Lande konkluderer artikkelen med å finne kunstens selvberettigelse i nettopp det at kunsten “viser oss det vi ellers overser, og den minner oss om vår humanitet i en verden hvor rasjonaliteten er blitt dominerende” (Lande 2006: 15). Kunsten viser oss vår egen virkelighet på en ny og ofte uvant måte og gir oss ny innsikt om samfunnet som omgir oss. Hvilken innsikt hver og en av oss får gjennom kunsten er opp til oss selv å finne ut av. Hvis vi igjen tar opp tråden fra Deleuze og Guattaris forståelse av kunst kan jeg konkludere dette avsnittet med at vi ikke lenger trenger å lete etter transcendentale betydninger i tekster. Alle forståelsene er iboende i en tekst, vi må bare finne de riktige inngangene for å erfare dem. En metafysisk innsikt blir dermed ikke nødvendig i forståelsen av teksten. Jeg er av den oppfatning at dette ikke nødvendigvis betyr at leseren ikke kan oppnå en metafysisk forståelse av teksten. Enhver leser kan ut fra sin egen erfaringshorisont i mindre eller større grad få en transcendental opplevelse gjennom leseprosessen. Denne erfaringen er individuell og graden avhenger av leserens mentale og akademiske forutsetninger, men er uansett en høyst reell og gyldig opplevelse. Med dette er vi over på neste punkt i min tredeling; kortteksten og dens grenseposisjon i historien og institusjonen i dag.

Korttekstens epifani

Som et videre innlegg i den generelle argumentasjonen i denne avhandlingen har jeg nå tenkt å gjøre en helomvending og ta for meg begrepet korttekst og de problemene korttekstenes eksistens og defineringsvanskeligheter vekker i det etablerte akademiske miljøet. Jeg skal nå gå bort fra rhizomatisk tankegang for å konsentrere meg om andre, mer konkrete aspekter ved

et utvidet litteraturbegrep. Jeg starter med noen tanker rundt begrepet korttekst, nettopp fordi jeg i DEL 2 i stor grad vil ta utgangspunkt i Charles Bukowskis artikkel-/korttekstsamling ”Notes of A Dirty Old Man”/ *Notes of A Dirty Old Man*. I DEL 2 kommer jeg også tilbake til Deleuze og Guattari og viser hvordan og hvorfor deres filosofi er en adekvat utgangspunkt for forståelse av grenseoverskridende forfatterskap som Charles Bukowskis. Tittelen ’Kortetekstens epifani’ henspiller her på den følelsen av frihet og fascinasjon som utløses av den konsise handling og den brå slutten i teksten, og betyr på ingen måte at jeg påstår noe om korttekstgenrens karakter.

Korttekster er knyttet til øyeblikket. De er komprimerte uttrykk som gir øyeblikksinnsikt til leseren. Det finnes ikke rom for overflødige detaljer eller sidesprang, kun punktnedslag midt inn i et øyeblikk. ”De viser oss verden på en ny måte, inviterer oss inn et sted vi ikke har vært før, og så slutter de, brått. Før vi har vent oss til det nye, og før vi egentlig har forstått hva vi har lest. Og leseren etterlates i en tilstand av forundring og fascinasjon” (Grøtta 2009: 12). Og et helhetsinntrykk, få andre sjangre klarer å bygge opp. Korttekstens utstrekning gir ikke rom for mange detaljer, beskrivelser og overflødigheter, kun det viktigste skal med, og på denne måten konsentrerer den inntrykksskala for leseren. På en annen side opptrer korttekster ofte i felleskap med andre, og leses i sammenheng med hverandre. Det er viktig å understreke at enhver tekst er en autonom enhet, og bør kunne leses selvstendig på sine egne premisser. Tekstenes opptreden i flertall henger sammen med en annen kontekst, nemlig bokutgivelse og mediautforming, noe jeg vil gå nærmere inn på senere i argumentasjonen. Tekstens singularitet fører til en diskontinuitet i lesningen tekstutgiverne ikke ønsker at leseren skal oppleve. Her kan fast spalte nevnes som avisenes motsats til dette. Leserens blir vant til å følge en forfatter eller skribent, blir kjent med stil og tema, noe som skaper intimitet og kontinuitet. Med sin ”ufullstendige” natur legger kortteksten til rette for en meningsutveksling og aktiv medvirkning fra leseren.

I litterært arbeid med korttekster er det flere utfordringer som byr seg. Det finnes ingen etablerte regler for litterær analyse. Teksten i seg selv faller utenfor de vante konvensjonene for fortolkning av de store sjangrene drama, lyrikk og epikk. Igjen kommer disse gamle kategoriene til kort! Kortteksten blir hengende i lufta mellom poesi og prosa, mellom fakta og fiksjon, uten en fortolkningsnøkkel, og uten fast forankring i et historisk felt. Den har ingen fast plass, men drar nytte av forskjellige felt som filosofi, morallære, poesi, og på denne måten befinner den seg i litteraturens randsone.

Litteraturens randsone er imidlertid et sted for dynamisk litterær aktivitet. Det kan være et fristed uten for sterke genremessige eller estetiske føringer der litteraturen står i et fruktbart utvekslingsforhold til det tradisjonelt ikke-litterære. Det litterære arbeidet som pågår i slike randsoner bidrar til å holde litteraturbegrepet i konstant bevegelse og gjør at litteraturens grenser stadig forflytter seg (Grøtta 2009: 13).

Historisk sett er en klassisk definisjon av korttekster basert på dens lengde. I ”The Philosophy of Composition” fra 1846 skriver Edgar Allan Poe at den innledende vurderingen beror på omfanget: ”If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression- for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed” (Poe 1846: 163-164). Poe gjør sin kvalitative vurdering utfra tekstens lengde og opphøyer kortteksten til det ultimate lesestykket, en intimsfære for samspill mellom teksten og leseren, der det ikke finnes noen mulighet for påvirkning fra den ytre verden. Grøtta avgrenser betegnelsen korttekst til å gjelde ”prosattekster av relativt kort lengde som ikke søker mot en fullstendig utvikling av sitt emne, og som forutsetter formens betydning for tekstens samlede uttrykk” (Grøtta 2009: 14). Jeg vil her utvide definisjonen i overensstemmelse med *Norsk Litteraturvitenskapelig leksikon* og inkludere tekster på vers, i tillegg til anekdoter, allegori, skisse, tekststykke (Lothe 2007: 115). Det er også viktig å legge merke til at jeg benytter meg av betegnelsen korttekst, og ikke kortprosa, og behandler korttekstene som et heterogent felt med mange ulike karakteristikk. Litteraturens randsone fortjener den samme respekten som de etablerte formene har nytt godt av i flere århundrer, den bidrar tross alt til i stor grad å holde fagets dynamikk i gang.

Historisk sett har korttekster ofte blitt sett på som skisser i forkant av et arbeid med andre tekster i de mer etablerte genrene. De har med sin beskjedne litterære stilling vært en viktig meningsdannende faktor, og frampek mot noe mer og noe større som kommer. Den knappe uttrykksformen gir rom for at leseren kan ha en aktiv rolle i prosessen, og mulighet til at noe nytt og uventet skal komme frem i lyset. En får også muligheten til å avdekke hemmeligheter som skjuler seg i teksten og reflektere over litteratur og dens genre. I ”From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's” (1974) tar Robert F. Marler for seg novellens separasjon fra den klassiske fortellingen i andre halvdel av det 19. århundre. På mange måter viser han korttekstens utvikling fra et liv i avisenes og journalenes verden til å bli et selvstendig stykke litterært arbeid. På grunn av den konsise formen,

[...] the fiction dramatizes the mystery; and, free of unnecessary explanations, that mystery is what the reader intuits or feels, though typically it remains unstated and unsolved. It is, finally, that 'shock of recognition' that constitutes the single effect; and the effect differs from the tale's effect according to the illusion of actuality [...] (Marler 1974: 162).

Ray B. West, Jr skisserer i boken fra 1952 korttekstens²⁶ korte historie i Amerika 1900-1950. De tre viktigste forfattere i tilblivelsen av sjangeren var ifølge West, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe og Herman Melville som alle kalte sine tekster for *tales* (West 1952: 5). Fra omkring 1900 begynte genren å utvikle seg, fra naturalister, opptatt av samfunnets skyggesider, via tradisjonister i perioden 1920-årene, og 1940-årene som brøt med naturalistene og igjen vendte mot portrettet av den moralske heltens som rådet før naturalismens inntog (West 1952: 60). Til denne siste perioden hører Ernest Hemingway og hans forfatterskap til, og ifølge West var hans forfatterskap lenge forvekslet med naturalistenes idealer, men hans tekster viser at det han ønsker er å avkle og reeksaminere gamle idealer, slik at vi på nytt kan se gjennom kunstens øyne den umiddelbare virkeligheten som omgir oss:

[...] the violence of war and the disillusionment of apparent corruption and chaos. His subject matter cut through the taboos of genteel society and genteel editorship to discover a world of violence and seeming disorder, but a world struggling to define itself by codes similar in many respects to the old verities—the traditional decorum—of an older society. (West 1952: 61-62).

Altså, allerede Hemingway ønsket å reeksaminere tidligere idealer og tradisjoner. Han er relevant, både som en utvikler av den moderne kortteksten, men også som en av Charles Bukowskis største litterære forbilder. Hans forfatterskap og innflytelse vil bli drøftet senere i oppgaven, der jeg tar for meg Bukowskis egne bidrag til genren. Resten av DEL 1 vil stort sett handle om virkelighetsbegrepet i litteraturen og de nedarvede skillene som oppstår som en følge av det.

²⁶ Forfatteren bruker ordet *Short Story* som på norsk i dag oversettes som novelle. Bokens objekt derimot er korttekster av diverse sorter som kan defineres som prosaiske narrasjoner.

Realismens paradoks

Memory brings forth not reality itself, which is gone forever, but the words elicited by the representation of reality, which as it disappeared impressed traces upon the mind via the agency of the senses.

-Augustine-

Augustine av Hippo, Jean Jacques Rousseau, Samuel Beckett, Lev Tolstoj, Montaigne, Proust, Charles Bukowski – de har alle nedskrevet sitt liv og løftet selvbiografien til et narrativt imperativ. I *Den Store Norske Leksikon* er biografi og selvbiografi beskrevet som:

En persons livshistorie, levnetsbeskrivelse, skrevet av en annen, enten som en ren oppregning av de ytre begivenheter i en persons liv, eller som en bredere skildring, der liv og virke, karakterutvikling og årsakssammenheng blir beskrevet, enten vitenskapelig, populærvitenskapelig eller i form av en biografisk roman. En biografi hvor en person skildrer sitt eget liv, kalles en selvbiografi (autobiografi), som igjen glir over i memoarlitteratur når skildringen av miljø og tidshistorie trer frem som det vesentlige. Det er flytende overganger mellom selvbiografi og memoarer.

Memoarer blir i samme oppslagsverk definert som: ”erindringer, litterært verk hvor forfatteren forteller om sitt eget liv og virke, samtidige begivenheter og personer han har møtt. Memoarer må skjelnes fra dagboksopptegetninger, som skrives ned samtidig med hendelsene. Grensen til selvbiografien er flytende”. Timothy Dow Adams utvider definisjonen av selvbiografi i *Telling Lies in Modern American Autobiography* (1990) som ”the story of an attempt to reconcile one’s life with one’s self and is not, metaphorically authentic” (Adams 1990: ix). Autentisitet er ifølge Adams nøkkelordet og det selvbiografer bør strebe etter. Strategisk plasserte løgner og små usannheter må enhver leser forvente i en selvbiografisk tekst, og fører ofte til en mer presis og nyansert beskrivelse av forfatteren (Adams 1990: x). En slik tilnærming til teksten åpner i mine øyne opp for analyse av Charles Bukowskis grenseoverskridende forfatterskap, og andre forfattere som for eksempel Sherwood Anderson, Mary McCarthy eller Gertrude Stein.

Gérard Genette tar opp grensen mellom skjønn- og faglitteratur i sin bok *Fiction and Diction* (1993) og hevder at det er problematisk å kategorisere etter kriteriene form eller språk når en skal skille de to feltene fra hverandre, siden de samme virkemidlene benyttes i begge.

Han påpeker at det er store forskjeller innad i det respekterte skjønnlitterære feltet, og at en moderne roman kan avvike mer fra en klassisk roman enn en eventuell journalistisk artikkel (Genette 1993: 82). Paul John Eakin skriver i *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention* (1985) at alle fakta om livet inneholder fiktive elementer og at "the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure" (Eakin 1985: 3). Også for Genette er distinksjonen mellom ren fakta og ren fiksjon problematisk ettersom disse ofte blandes under skriveprosessen, og at det riktige er å se på forholdet mellom forfatter og forteller (Genette 1993: 69). Det Genette kommer frem til bygger på Philippe Lejeunes mal for selvbiografi "forfatter er lik forteller er lik karakter", og at forfatter er lik forteller for faktafortellingen, og forfatter er ulik forteller for fiksjonen (Genette 1993: 79). Genette beskriver fiksjonen som et lappeteppe av ulike heterogene elementer hentet fra virkeligheten. Og denne kreasjonen er mer fiktiv enn sine bestanddeler. Han er ikke interessert i å separere diskursene ved å se på deres virkelighetsforankring, men den iboende litterariteten som ikke avhenger av forfatterintensjonen, og som er det som er spesifikt for litteraturenvitenskapens forskningsobjekt. "What is problematic is their *literariness*, intentional or not, that is to say, once again, is another story – and it doubtless has little to do with the intentional logic of illocution" (Genette 1993: 52). Genette deler tekster i tre kategorier "fiction, poetry and diction". Han lanserer begrepet *diksjon* som et nøytralt²⁷ ord som betegner litteratur som fremstår først og fremst gjennom ett sett formale karakteristikker. For Genette har ikke disse karakteristikkene noen innvirkning på tekstens litteraritet. "A nonfictional prose text may very well provoke an aesthetic reaction that depends not on its form but on its content: for example, a real action or event reported by a historian or an autobiographer" (Genette 1993: 27). For ordens skyld kan jeg her nevne Roman Jakobsons definisjon av litteraritet, som lenge har vært den overordnede og retningsgivende definisjonen²⁸, som det som gjør en verbal handling til kunst. Jakobsen hevder at poetikk burde være en naturlig del av lingvistiske studier siden den befatter seg med litteraturens verbale strukturer. For Jakobson er ikke den poetiske funksjonen den eneste funksjonen ved verbal kunst, men den dominante, bestemmende funksjonen, mens i andre verbale situasjonen virker den inn kun som et sekundært, tilleggselement (Jakobson 1978: 127). Den poetiske funksjonen finnes for Jakobson i alle typer tekster, også sakprosa.

²⁷ I motsetning til det negativt ladede *nonfiction*.

²⁸ Roman Jakobsons essay "Hva er poesi?" var for øvrig mitt første møte med litteraturvitenskapen og mitt første minne fra grunnfagsstudiene.

I en viss forstand stiliserer og forvandler enhver verbal handling den hendelse den fremstiller. Hvordan den gjør dette, blir bestemt av dens tendens, dens emosjonelle innhold, publikumet den er adressert til, den preliminnære ”sensuren” den gjennomgår, forrådet av etablerte koder den bygger på” (Jakobson 2001: 119-120).

Jakobson finner det poetiske elementet i alle typer tekster, men dominerende i skjønnlitteraturen. Det er dermed rom og belegg for å se etter litteraritet i alle tekster, inkludert Genettes diksjon. Genettes inndeling er et skritt i retning av en åpen vitenskap, og definitivt en mer utviklingspositiv vitenskap, men dens forankring ligger fortsatt i den tradisjonelle båssettende tenkningen. Forskjellen her er at de ulike delene har fått en mer selvstendig karakter og større rom for interpretasjon. Og vi trenger, tross alt, visse rammer selv i en åpen og eksperimentrende vitenskap.

I 1975 laget John R. Searle i ”The Logical Status of Fictional Discourse” en distinksjon mellom fiksjon og litteratur: ”Some works of fiction are literary works, some are not. Nowadays most works of literature are fictional, but by no means all works of literature are fictional” (Searle 1975: 319). For Searle er litteraturkonseptet helt adskilt fra fiksjonskonseptet. ”Whether or not a work is literature is for the readers to decide, whether or not it is fiction is for the author to decide.” (Searle 1975: 320). Searle forsøker å lage en distinksjon mellom fiktive og seriøse²⁹ utsagn, men uavhengig av figurative og bokstavelige utsagn, som for Searle tilhører et annet analysenivå.

In the case of realistic or naturalistic fiction, the author will refer to real places and events intermingling these references with the fictional references, thus making it possible to treat the fictional story as an extension of our existing knowledge. The author will establish with the reader a set of under-standings about how far the horizontal conventions of fiction break the vertical connections of serious speech. To the extent that the author is consistent with the conventions he has invoked or (in the case of revolutionary forms of literature) the conventions he has established, he will remain within the conventions. As far as the possibility of the ontology is concerned, anything goes: the author can create any character or event he likes. As far as the acceptability of the ontology is concerned, coherence is a crucial consideration. However, there is no universal criterion for coherence: what counts as coherence in a work of science fiction will not count as coherence in a work of naturalism. What

²⁹ For Searle er seriøse utsagn ensbetydende med ikke-fiktive utsagn.

counts as coherence will be in part a function of the contract between author and reader about the horizontal conventions (Searle 1975: 331).

Searle sammenligner fragment fra en Iris Murdoch-roman med en faktisk journalistisk tekst, og forsøker med dette å vise at fiktive utsagn som fremstår som påstander ikke møter de krav som er karakteristiske for autentiske påstander (etterprøvbarhet, ektefølthet). Slike påstander blir da falske påstander. Genette bruker Searles teorier rundt dette til å utdype eget arbeid om fiksjon og diksjon. Han er til en viss grad enig med Searle, men han motsetter seg Searles påstand at fiktive utsagns falske påstander utelukker en annen mening som samtidig kan ligge i påstanden. "Fiction is a little more than fictionalized reality, and the definition of its discourse in illocutionary terms can only be fluctuating, or global and synthetic: its assertions are clearly not all pretended in the same degree, and it may be that none of them is rigorously and wholly pretended" (Genette 1993: 49-50). Genette ønsker å undersøke underliggende årsaker som gjør at faktiske og fiktive handlinger fremstår som forskjellige i historien de "rapporterer", der den ene er ment å være sann og den andre oppfunnet av personen som forteller den. Det som er viktig for Genette, korresponderer med min tidligere bemerkning, nemlig at det som teller er tekstens offisielle status og dens lesehorisont, og det er opp til oss lesere å bestemme, være seg litteraturvitere eller menigmenn.

The validity of such an attempt would be contested by John Searle, among others; for Searle, there is a priori "no tekstual property, syntactical, or semantic [or, consequently, narratological], that will indentify a text as a work of fiction," because the fictional narrative is purely and simply a pretense or a simulation of a factual narrative. The novelist, for example, plainly pretends to be telling a true story without seriously attempting to make the reader believe it, but also without leaving the slightest textual trace of that character of nonserious simulation (Genette 1993: 357).

I sin søken etter en valid definisjon som adskiller fiksjon fra ikke-fiksjon innrømmer Genette at det er umulig å finne en fiksjonstekst som ikke inneholder virkelighetsnære innslag, og på samme måte en historisk tekst som er så rigorøs, at den ikke benytter seg av teknikker hentet fra romanskriving. Regimene er ikke så adskilte som de synes fra avstand, "and we have to admit that there might be more narratological differences between folktale and a novel in diary form than between the latter and an authentic diary, or between a classical novel and a modern novel, than between the latter and a somewhat freewheeling journalistic account" (Genette 1993: 82). Og med det er vi over i journalistikkens verden.

Litterær journalistikk.

Skjønnlitteratur eller sakprosa, litteratur eller ikke-litteratur

En avis er ikke mer virkelig enn en diktsamling. Det er bare en annen genre.
-Georg Johannesen-

Johan L. Tønnesson, professor ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier ved Universitetet i Oslo, definerer sakprosa som de ”hverdagslige og mer høytidelige tekstene [som] utgjør store deler av kommunikasjonen vi har med hverandre. De er både samfunnets lim og hukommelse, men ofte så dagligdagse at vi knapt legger merke til dem” (Tønnesson 2008: 7). Sakprosaens bredde ligger i alt fra aviser og kinooversikt, til tekstmeldingen og teksten på melkekartongen. Sakprosa er ikke én stil, den er rik og mangfoldig i sin form og innhold. Den har utallige genre; den vitenskapelige artikkelen, debattinnlegget, reiseskildringen, stortingsproposisjonen, listen fortsetter til det nesten uendelige. Det eneste som forutsettes er at forfatteren mener alvor i sine påstander om verden (Tønnesson 2008: 7). Tønnesson mener også at graden av skjønnhet ikke er nok til å skille skjønnlitteratur fra sakprosa. I artikkelen ”Det vitenskapelige studiet av sakprosa” omtaler Kjell Lars Berge, professor i tekstvitenskap ved Universitetet i Oslo, pressen som en av institusjonene som produserer sakprosa. I likhet med Tønnesson argumenterer han for at sakprosa ikke bør defineres i forhold til skjønnlitteraturen, som tidligere har blitt gjort. Berge hevder at det er avsenderinstitusjonen som bør definere teksten som skjønnlitterær eller ikke i den utstrekning at dette kun betyr at avsenderen er den litterære institusjonen og sier ingenting om tekstens litterære kvaliteter. Skjønnlitteratur er for Berge tekster som er skapt av de skjønnlitterære institusjoner som ”utsettes for virksomheter, genrer og tekster som vi kaller litterær kritikk eller litterær tolking” (Berge 2001: 19). Han kritiserer den litterære institusjonen for dens mangel på interesse for tekster med fremtredende litterære kvaliteter som faller innenfor sakprosa felt (Berge 2001: 60). ”Et kvalitetsstempel på god sakprosa er derfor at den er ’klar’ og ’nøytral’. I den populære bevissthet står ’formen’ ikke i veien for det såkalte ’innholdet’ i en sakprosa tekst” (Berge 2001: 13), og på denne måten vil tekster som defineres som sakprosa kunne falle under kategorien skjønnlitteratur etter det tradisjonelle systemet.

I *Å reise og skrive* (2005) konstaterer Arne Melberg ganske enkelt at den moderne litteraturen har blitt fiksert som ”fiksjon”, “[...] med poesien som norm for hva som teller

som litteratur i teorien, og med romanen som norm i praksis [...]” noe som innebærer den uunngåelige utelukkingen fra den litterære sfæren av tekster som på en eller annen måte overskrider, problematiserer eller ignorerer fiksjonen (Melberg 2005: 12-13). I sin omtale av reiseskildring som blandingsform i grensen mellom reportasje og essay, lanserer Melberg en ny forklaringsmodell der tekstene i denne kategorien får fritt spillerom mellom variabler som genre, sannhetsgrad og litteraritet, og kan ”bevege seg fritt i det store systemet, akkurat slik lyrikk av og til kan minne om prosa og fiksjonslitteratur av og til kan forlate fiksjonen” (Melberg 2005: 16).

I det siste tiåret har den litterære journalistikken vært på en oppadgående spiral. Den har vist seg å ha et enormt kommersielt potensial, i det den speiler journalistikkens pilarer som objektivitet og nøyaktighet, men også litterære retninger som dokumentarisme, samfunnskritikk, politikk. I 1973 skrev Tom Wolfe det litterærjournalistiske manifestet, *The New Journalism*³⁰, og innførte et sett nye regler som bygger på litteraturens idealer som 1. persons forteller, hele dialoger, og scenisk oppbygging av historien. Wolfe la spesielt vekt på litterære grep som fremmet realismen i beskrivelsene som talemåter, gester, klesstilen eller blikket hos sine intervjuobjekter. Han mente at ved å bruke realismens litterære grep nærmet journalistikken seg romanens gjennomslagskraft og den ønskelige følelsesmessige innvirkningen på leseren (Wolfe 1996: 46-47). I 2005 revurderte Robert S. Boynton Wolfes manifest i *The New New Journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft* og kartla retningens utvikling. Forskjellen var mer objektivitet og samfunnsengasjement, 3. persons forteller og en utviklingslinje som viser at litterær journalistikk kan føres helt tilbake til Charles Dickens og Daniel Defoe. New Journalism fra 60- og 70-årene la grunnlaget for det som på 1990-tallet ble en ny bevegelse – Narrative Journalism³¹, med fortelling som form, og et antall nye måter å fortelle på.

I 2004 skrev Marit Grøtta artikkelen ”Prosadiktet i avisen” for *Norsk Litteraturvitenskapelig tidsskrift* der hun skisserer prosadiktens utvikling fra Baudelairens *Petite Poèmes en prose* (1869) til fragmenterte avisbidrag. Det hun kommer frem til er en bekreftelse på at poesien aldri kan være ren og at den litterære institusjonens grenser er

³⁰ Det rår uvisshet om opphavet til navnet The New Journalism. Alt tyder på at navnet verserte i kretsen rundt magasinet *Esquire*, og siden ble spredt til avisbillag som *The New Yorker* og *The Herald Tribune*, som Wolfe var en del av.

³¹ Oversatt av Jo Bech-Karlsen som fortellende journalistikk.

kunstig opptrukket. Hun viser til Pierre Bourdieus³² tekst om det han anser som ekte og ren kunst i motsetning til den borgerlige og kommersielle uttrykksmåten, journalistikken:

Baudelaire har vært gjort til representant for ”kunst for kunstens skyld” og Bordieu gjør ham til symbolfigur for selve dannelsen av det autonome litterære feltet på slutten av 1800-tallet. Prosadiktene vitner imidlertid om at den ”rene” litterære institusjonen var besmittet av den institusjonen den definerer seg i motsetning til: journalistikken (Grøtta 2004: 28).

Baudelaire var for Bordieu et prakteksempel som forsvaret poesiens idealer i kampen mot diktetekunstens suverenitet og overlegenhet ovenfor journalistikken. Men, som Marit Grøtta påpeker, Bordieus forutsetning var rene felt, og han overså de forbindelser som finnes mellom disse feltene. Bordieu lager et skarpt skille mellom borgerskapets vulgaritet uttalt i den kommersielle journalistikken, og diktetekunstens opphøyde vesen som tar avstand fra den samfunnsnedbrytende kulturelle produksjonen som journalistikken representerer (Bourdieu 1996: 58). Bourdieu peker på avisenes makt som omfatter både den økonomiske og den politiske:

The directors of the papers, habitual guests of all the salons and intimates of the political ruling class, are flattered personalities, whom none dares defy, especially the writers and artists who know that an article in *La Presse* or *Le Figaro* creates a reputation and opens a future. It is through these papers, and the serials of which they have an endless supply and which are read by everybody, from the common people to the bourgeoisie, from ministerial offices to the court, that, as Cassagne puts it, 'industrialism has penetrated literature itself after having transformed the press' (Bourdieu 1996: 54)

For Bourdieu er en ekte kunstner kun den som er uavhengig og upåvirket av ytre krefter, økonomiske og politiske: ”all those who mean to assert themselves as fully fledged members of the world of art, and above all those who claim to occupy the dominant position in it, will feel the need to manifest their independence with respect to external powers, political or economic” (Bourdieu 1996: 61). Falske kunstnere blir konfrontert med to alternativer: ”either

³² Pierre Bourdieus bidrag til litteratursosiologien pekte på de individuelle og kollektive strategiene som preget det litterære feltet, og hvordan verkenes produksjon og mottakelse ble påvirket av disse sosiale strategiene (Rem 2003: 28).

degradation, the famous 'bohemian life,' made up of material and moral misery, sterility and resentment; or a submission to the tastes of the dominants, just as degrading, through journalism, the serial or the boulevard theatre" (Bourdieu 1996: 64). I boken *Om fjermsynet* (1998) retter Bourdieu krass kritikk mot først og fremst det franske journalistiske feltet, som han mener har en negativ innvirkning på andre deler av den kulturelle produksjon. Det journalistiske feltet er ifølge Bourdieu underlagt økonomien og markedet og truer autonomien til andre kulturfelt ved å styrke de aktørene og institusjonene som øver makt på den eksisterende kulturproduksjon (Bourdieu 1998: 107). I sitt utgangspunkt er ikke Bourdieu så ulik Deleuze og Guattaris tanker om opinionen som fienden for kreativitet, men han konkluderer med at de som skriver innenfor den populære opinionens sfære uansett ikke er kunstnere, mens Deleuze og Guattari gir kunsten en større og mer uavhengig rolle i forhold til det som omgir den. Kunsten i seg selv blir ikke tilhørende denne sfæren, men lever selvstendig i kraft av å være kunst, mens opinionen stadig forsøker å trenge inn i den.

Den problematiske reportasjen

Den grenselinjen som skiller et poetisk verk fra et ikke-poetisk, er mindre stabil enn grensene mellom det kinesiske keiserrikets territorier. Novalis og Mallarmé anså alfabetet som det største diktverk. Russiske poeter har beundret de poetiske kvalitetene til et vinkart (Vjazemskij), en oversikt over tsarens garderobe (Gogol), en togtabell (Pasternak) og en vaskeregning (Kručenyč). Hvor mange poeter hevder ikke nå at reportasjen er en mer kunstnerisk genre enn romanen og novellen?

-Roman Jakobson-

Jo Bech-Karlsen skriver i *Åpent eller skjult* (2005) at den fortellende reportasjetradisjonen sprenger grensen for å bruke litterære virkemidler.

Bruken av personal synsvinkel og indre monolog er ikke forenlig med journalistikkens krav om dokumentarisk sannhet. Den skjulte fortelleren strider mot journalistikkens prinsipper om åpenhet og er i sin natur manipulerende. I tillegg utfordrer denne journalistikken hevdvunne prinsipper i yrkesestetikken (Bech-Karlsen 2005: 23).

Reportasjen sprenger grenser i journalistikken og i litteraturen. Den ligger i en evig mellomposisjon mellom et nyhetsreferat og den skjønnlitterære narrasjonen, eller mellom logikken og poetikken som Jo Bech-Karlsen velger å kalle det (Bech-Karlsen 2000: 155). Øystein Lid skriver i *Reportasjen som litterær genre* (2008) at reportasjens forhold til sannhet er tvetydig og vanskelig siden den samtidig må forholde seg til naturvitenskapens og diktetekunstens form for sannhet. ”Det er ikkje fyst og framst litteraturens problematiske tilhøve til sanninga reportasjen ynskjer å gjera seg nytte av, men litteraturens evne til å sjå ting på nye måter; å desautomatisera røyndommen” (Lid 2008: 95). Hele tiden må reporteren holde balansegang på en stram line, og målet er å formidle virkeligheten på en samtidig objektiv og mest mulig interessant måte. Men visse kriterier må likevel finnes. Jo Bech Karlsen skiller mellom en åpen og skjult fortellerposisjon der den førstnevnte er den ekte journalistikk, mens den sistnevnte bringer inn usikkerhet rundt opplysningenes opprinnelse og dermed står i fare for å bli diskvalifisert. Det skal ifølge Bech Karlsen i en journalistisk tekst ikke være mulig å ta feil av hvor det snakkes fra (Bech Karlsen 2007: 17). Med denne forutsetningen om en åpen forteller utelukker Bech Karlsen en del mellomposisjoner fra journalistikken. Han gjør det samme grepet fra journalistikkens side som litteraturvitere har gjort fra den vitenskapelige siden, og bygger murer rundt sitt eget fag. Den som forsøker seg på en grenseovergang blir automatisk diskvalifisert. Disse tekstene blir forlatt i ødemarken uten metode og historisk forankring, i et farvann som inneholder alle bastarder mellom de ulike fagene. Men det er viktig å påpeke at også Bech-Karlsen plasserer fortellerposisjonen som det avgjørende momentet når det kommer til grensen mellom fiksjon og fakta i en tekst. Samtidig glemmer han leseren og hans rolle i den helhetlige prosessen.

Bech Karlsen lager i tillegg en hierarkisk akse inneholdende den litterære fortellingens tre narrative nivåer som beror på journalistens ambisjoner og ressurser (Bech-Karlsen 2007: 84). Det første og laveste nivået omfatter tekster som inneholder fortellende elementer. Skribenten sper artikkelen med tilfeldige fortellerelementer, men vender alltid til sakens kjerne i slutten av teksten (Bech-Karlsen 2007: 85-88). På nivået over befinner sak- og faktafortellingen seg. Leserens får en historie om mennesker eller miljøer supplert av journalistens strategiske innspill med fakta- og bakgrunnsopplysninger, meninger og annet passende innhold (Bech-Karlsen 2007: 88). Den eksistensielle fortellingen som rager på toppen av hierarkiet ligger ifølge Bech-Karlsen nærmest det litterære feltet, og på grunn av dette tillater den mye større bruk av litterære virkemidler. ”Ambisjonen er å fortelle om menneskers liv og livsvilkår” (Bech-Karlsen 2007: 93). På dette nivået trenger ikke

fortelleren å være personlig til stede under den beskrevne hendelsen, men må derimot henvise til kilder brukt i research og gjøre det klart for leseren at det her er snakk om tredjehåndsinformasjon (Bech-Karlsen 2007: 95). Det avgjørende for fortellingen er at den holder seg på riktig side av grensen mot fiksjonen, denne muren Bech-Karlsen bygget med sin forrige inndeling, og kan bli kalt *journalistisk dokumentarbok*³³ (Bech-Karlsen 2007: 234).

Reportasjen plasseres gjerne under den litterære journalistikkens beskyttende og vage vinger. Astri Urdal skriver i sin masteroppgave *Mellom fiksjon og fakta - reportasjen som genre*, utgitt i 2005 ved Universitetet i Oslo, at den litterære journalistikken ofte defineres som journalistikk som på ulike måter benytter seg av litterære virkemidler og litterært språk. I tillegg til den litterære reportasjen betegnes ofte petitartikkelen, det litterære portrettet, anmeldelsen og ulike spalter som eksempler på litterær journalistikk. Biografier kan i mange tilfeller betegnes som en del av den litterære journalistikken (Urdal 2005: 4). Betegnelsen er så løs at nærmest sagt alt kan falle under denne kategorien. Det finnes ingen parametere for dette, og det er vanskelig å argumentere for hvilke tekster som kan tilegnes de litterærjournalistiske kvaliteter, men et utgangspunkt kan være at teksten er skrevet for, og utgitt i en avis eller et magasin. Vi kan med sikkerhet si at bidragsyterne har et overordnet ønske om å få sine tekster forevige mellom to harde permer. "Half the people who went to work for publishing houses did so with belief that their real destiny was to be novelists" (Wolfe 1996: 20).

Lenge har det vært en kjensgjerning at for unge litterater var den raskeste måten for å komme seg til bokutgivelse gjennom avisene som sørget for at de fikk et stort publikum, og potensiell avansement til bokform. Med en ung forfatters glød og ideer kastet de seg over anmeldelser, reisebrev og ulike avhandlinger, og nettopp dette gjør det vanskelig å se hvor grensen mellom fakta og fiksjon i deres tekster går. For er det ikke faktaorientering og objektivitet som skiller journalistikk fra litteratur? Denne blandingsformen, fakta som fortelling og vice versa kan spores helt tilbake til 1700-tallet og litterære klassikere som *Robinson Crusoe* (1719) og *Gulliver's Travels* (1726). Fra romantikkens inntog på den litterære scenen skjer den en innledende profesjonalisering og institusjonalisering av journalistikken, og skillet mellom litteratur og journalistikk blir tydeligere. Litteraturen ble

³³ I motsetning til *dokumentarroman*. Bech-Karlsen eksemplifiserer dette ved å plassere Åsne Seierstads *Bokhandleren fra Kabul* under kategorien dokumentarroman (Bech-Karlsen 2007: 211), mens han fremhever den australske journalisten Anna Funders *Stasiland* som en journalistisk dokumentarbok (Bech-Karlsen 2007: 234).

”en selvstendig institution ved siden af den lærde kultur og kirken” (Worsøe-Schmidt 1994: 15) og fikk sine moderne begreper som har blitt stående den dag i dag. Det handlet om å skille forfatterne fra de øvrige skribenter. Mens det før denne tiden ikke fantes noen klart skille mellom skjønnlitteratur og sakprosa, ble denne grensen nå mye tydeligere³⁴ (Bech-Karlsen 2004: 4). Bech-Karlsen påpeker at dette skillet er kunstig opptrukket, og ingen naturlig avgjørende faktor som må tas til følge som en nødvendighet.

I artikkelen ”DVD for en tier og litteratur for en skilling. Hva gjør film og litteratur i pressen?” beskriver Aina Nøding pressens utvikling på 1700-tallet³⁵. Avisene oppfordret sine lesere til å sende inn ønsker, men også om selv å skrive og sende inn egne tekster, og på denne måten bidro til synliggjøring av utenlandsk litteratur, og gjorde det mulig for unge forfattere å nå ut til markedet. Det var vanlig at mange etablerte diktere også var bidragsytere i pressen, som redaktører, skribenter eller andre typer redaksjonelle medarbeidere (Nøding 2006: 45). Gjennom hele 1800-tallet var det lite som skilte de forskjellige rollene fra hverandre, og det var ikke vanlig å kalle seg journalist. Med profesjonaliseringen av journalistyrket får vi kontorjournalister i motsetning til de på den tiden mer vanlige frilansere, og et ordnet system av redaksjonsmedarbeidere. Avisenes innhold begynte å vise en større helling mot realistiske beskrivelser av virkeligheten, noe vi finner i dagens definisjon av journalistikken. En kan til og med gå så langt som å si at avisene bidro til den litterære realismens utvikling. Men tør vi påstå at datidens journalister skildret virkeligheten slik den var, eller skrev de fiksjon med realistske momenter? På 1800-tallet skjedde det en revolusjon i produksjon og distribusjon av bøker, aviser og tidsskrifter. Prisene falt kraftig, mens kvaliteten, volumet og populariteten økte og bidro til at forlagsvirksomhet og avisproduksjon omsider skiller lag fra hverandre. Presseyrket har begynt å bli et selvstendig karrierevalg og vende seg bort fra litteraturen.

Reportasjen som sjanger oppstod i siste halvdel av 1800-tallet³⁶. Det fantes da ingen retningslinjer eller idealer å følge, og dermed kunne en eksperimentere og prøve ut nye former. De fleste ønsket delvis å opplyse, og delvis å fortelle om egne opplevelse. Den vesentligste forskjellen mellom journalistikk og litteratur har siden journalistikkens tilblivelse vært at den må være sannferdig. I motsetning til journalister har forfatterne muligheten til å

³⁴ Termen sakprosa er en nordisk oppfinnelse og ble introdusert i 1938.

³⁵ Norge for alvor fikk egen presse i 1760-årene.

³⁶ I Norge var det A. O. Vinje som var foregangsmannen på denne fronten.

konstruere fiktive univers, dikte fritt. Avisen kan brukes som et springbrett mot oppfyllelsen av dette målet. På 1800-tallet ble avispressen definert som den negative motsetningen til den høyverdige poesien. Det litterære feltet ble etablert ved at dikterne tok avstand fra journalistikken og det den stod for. Fremveksten av den kommersielle pressen var utslagsgivende for den omfattende og dyptgående endring av mediabildet som skapte store kulturelle konsekvenser. Den kommersielle litteraturen vokste i takt med den kommersielle avisen, og dikterne, de tok avstand fra det hele. Flauberts ord gir her en dekkende beskrivelse: "[A] work of art (worthy of that name and conscientiously done) is beyond appraisal, has no commercial value, cannot be paid for [...] When you want to earn money with your pen, you have to do journalism, serials, or the theatre" (Bourdieu 1996: 82). Tom Wolfe beskriver i sitt manifest fra 1973 utviklingen på 1960-tallet og hvordan romanforfattere forlot sin genre til fordel for den nye journalistikken. "That was marvelous for journalists – I can tell you that" (Wolfe 1973: 44). West beskriver de unge skribentenes situasjon i 1940-årenes Amerika:

[...] the young writer has been forced to seek, if not actually to create, his own medium of publication. This he did through establishment of the so-called "little magazines." [...] Of principal interest to us here is the fact that such periodicals did provide opportunities for publication of serious short stories during years when the popular, and even the pseudo-intellectual, magazines were receptive to popular escape writing and the formula adventure story than they were to works by serious writers (West 1952: 116-118).

Når en skjønnlitterær forfatter velger å uttrykke seg gjennom pressen, kan det også være andre årsaker som ligger bak, enn de rent økonomiske. Litterær journalistikk gir en enorm frihet til å kombinere fiksjon og fakta. I 2011 snakker vi om nedbrutte grenser mellom fakta og fiksjon, den biografiske vendingen, dokumentarisme, konsept-performance, og om litteraturen som beveger seg utover sine grenser. Allerede i 1973 forutså Wolfe en del av utviklingen, og da spesielt fokuset på enkeltindividets private virkelighetsutlevering i skjønnlitteraturen: "There are certain areas of life that journalism still cannot move into easily, particularly for reasons of invasion of privacy" (Wolfe 1973: 50) og det er i denne randsonen romanens fremtid ligger. I *Tekst og historie* (2008) diskuterer en knippe norske akademikere fra både skjønnlitterær og prosaisk tradisjon forholdet mellom tekst og dens historie. Det rår en enighet i boken om at begrepet genre gjennomgår stadige forhandlinger med tanke på sine komponenter, og nøkkelen for forståelse av dette ligger i åpenhet og

dynamikk. Genrekomponenten i en tekst er ifølge boken bidragsyter Kristin Asdal ikke ”gitt en gang for alle [...] men hele tiden er objekt for forhandlinger, som dels utspiller seg i teksten selv, dels i lesningen av den” (Asdal 2008: 213). Igjen ser vi at også leseren spiller en viktig rolle og har blitt godtatt som kritiker av tekster.

Fiksjon og fakta!

*Virkeligheten har ikke språk. Bare mennesker har språk.
-Bech-Karlsen-*

Det er interessant å diskutere forholdet mellom fiksjon og fakta i de tekstene jeg har valgt i DEL 2. Litterære virkemidler forbindes gjerne med fiksjon, og fiksjon med det å tilpasse virkeligheten til egne behov, slik at man lett overskrider grensen mellom fiksjon og virkelighet. Tekstene er etter min mening en del av en hybridgenre, som hvis man legger litt godvilje til kan kalles reportasje i sin ekstreme tolkning. I kapittlet om Neil Cassady i ”Notes of A Dirty Old Man”/ *Notes of a Dirty Old Man*³⁷ av Charles Bukowski er nærheten til journalistikk spesielt sterk, og genreoverskridelse enda sterkere. Denne spalten/boken har forbindelser til selvbiografi, journalistikk, *creative nonfiction*, *literary nonfiction*. Men er dette litteratur? Selvsagt! Litteratur kan både være litterær fiksjon og biografisk virkelighet. Arne Melberg kaller denne virkeligheten for *selffremstilling*, i motsetning til rådende termer som ”selvbiografi”, ”dagbok”, ”memoarer”. Melbergs poeng er at disse forfatterne skriver tekster som presenterer seg selv som både fiktive og sanne. ”Notes of a Dirty Old Man” begynte som en avisspalte i John Bryans *Open City*, en undergrunnsavis i Los Angeles. Bukowski gir spalten journalistisk troverdighet og virkelighetsnærhet ved å bruke sitt eget navn. Det er først senere i hans forfatterskap at den selv/semi-biografiske alter ego Henry Chinaski blir skapt. I tillegg bidrar avisens oppsett og innhold med datering og nyhetsartikler til å gi spalten ytterligere troverdighet. Ideen om avis gir tekstene den objektivitet som forventes av leseren. Artikkelsamlingen i bokform derimot, mangler avisenes intensjon, og

³⁷ I det følgende vil avisspalten bli referert til som ”Notes of A Dirty Old Man” mens boken blir referert til som *Notes of a Dirty Old Man*, og senere som ”Notes” og *Notes*.

beror noe mer på en selvbiografisk forankring. Leseren blir nødt til kjenne til forfatterens bakgrunn og de beskrevne hendelser for å kunne lese tekstene som faktiske. I *Notes* eksperimenter Bukowski med reporterarbeid blandet med tradisjonelle narrative og poetiske teknikker. De forskjellige spaltene kan leses selvstendig, eller samlet i bokform. D. F. McKenzie snakker om bibliografiens utvikling og dens nye ansvarsområder i artikkelen ”The Book as an Expressive Form”. Han forsvarer forfatterens autoritet og leserens evne til å tolke teksten. Ifølge ham er hver lesning avhengig av kontekst, og kan delvis gjenfinnes i den fysiske utformingen av teksten. Tekstens form og sosiologi gjendriver enkelte og skaper nye lesninger, “transmission of texts as the creation of the new versions which form, in turn, the new books, the products of later printers, and the stuff of subsequent bibliographical control” (McKenzie 1999: 13). McKenzie hevder at overføring av tekster gjennom historien gir opphav til nye bøker, og nye kontekster³⁸. Han viser hvordan relevansen av de forskjellige bestanddeler i en tekst er i stadig endring, modellert av utgiverne som skreddersyr produktet for forskjellige lesergrupper. I samme vending kritiserer han litteraturvitenskapen for å isolere teksten fra sine omgivelser “the events, the physical senses that made it possible and render it intelligible as the result of human work” (McKenzie 1999: 19). I *Bokhistorien* (2003) hevder Tore Rem at D.F. McKenzies definering av bibliografi som “teksters sosiologi” førte til “et nytt fokus på hvordan teksters fysiske form påvirker deres betydning. Aspekter ved denne fysiske formen kunne så vise tilbake til den kontrollen forfatteren forsøkte å oppnå over sin tekst og sine lesere” (Rem 2003: 28). Aina Nøding kommenterer også utgivelseshistorien og bokens sosiologi i “Den siste mohikaneren er ikke som før” fra samme bok, og skriver at de, noe vi ofte glemmer, spiller en viktig rolle i meningsdannelsen som oppstår rundt en tekst. “Utgivelseshistorien minner oss [...] om at ’verket’ ikke er en entydig størrelse som springer ut av en nøytral og entydig materiell tekst og bok, og at de versjonene som finnes av den, i seg selv er bærere av mening i kraft av sin form og sosiologi, og dermed bidrar til både å forme og genrere lesninger” (Rem 2003: 221). Vi må se på tekstens sosiologi som en del av den maskinen som teksten utgjør. I tillegg til de tidligere nevnte bestanddelene spiller også utgivelsen en viktig rolle i forståelsen av en tekst hvis vi velger å koble den til den organløse kroppen.

³⁸ Dette gjelder også adaptasjon av tekster der, for eksempel, en tekst for voksne tilpasses en annen aldersgruppe og gjøres om til billedbok, barne- eller ungdomsbok.

I *Kafka – For en mindre litteratur* (1975) fokuserer Gilles Deleuze og Félix Guattari på en forestilling om den litterære maskinen, som er en videreutvikling av den generelle teorien om naturen som styrer de omkringliggende strømninger og flyt. De tilnærmer seg alle Kafkas skrifter, og hevder at disse alle er en del av Kafkas litterære maskin, og dennes formål er å la strømmene forbli i bevegelse. Deleuze og Guattari lager ingen grense mellom Kafkas liv og forfatterskap, og hevder at hans dagbøker og brev kommuniserer direkte med hans fiksjon, og at han i fiksjonen bruker elementer fra den virkelige verden. Ronald Bogue, ledende Deleuze-forsker, skriver at Kafkas litterære maskin også er en begjærsmaskin, ”whose proliferating series, connectors and blocks transmit flows and intensities, induce movements and open lines of flight” (Bogue 2003: 59). Det å forstå et forfatterskap som en helhet er en avgjørende karakteristikk ved denne filosofien. ”You have to take the work as a whole, to try and follow rather than judge it, see where it branches out in different directions, where it gets bogged down, moves forward, makes a breakthrough; you have to accept it, welcome it, as a whole” (Buchanan 1999: 7). Hvis man ikke ser på en forfatters livsverk som en enhet, kan man ifølge Deleuze ikke forstå alt. Jeg skal i det følgende gjøre nettopp dette, betrakte Bukowskis ettermæle som en Bukowski-maskin og likestille de forskjellige typer tekster han har beskjeftiget seg med; romaner, dikt, essay, brev, reportasjer, intervjuer.

DEL 2

Charles Bukowski (1920-1994)

*Wisdom comes alone through suffering.
-Aischylos' Agamemnon-*

Jeg ønsker å starte denne delen av avhandlingen med diktet "the Rape of the Holy Mother" fra diktsamlingen *Septuagenarian Stew. Stories & Poems* (1990) som avslører Charles Bukowskis syn på litteratur og skrivekunst, og ikke minst academia og litteraturkritikere. Samtidig gir diktet et forsmak på Bukowskis skrivestil og litterære rytme, og hans brutalt ærlige stemme som avviser all forhandling, som krever å bli hørt.

to expose your ass on paper
terrifies some
and
it should:
the more you put down
the more you leave yourself
open
to those who label themselves
"critics".
they are offended by the out-
right antics of the maddened.
they prefer their poesy to be
secretive
soft and
nearly
indecipherable.
their game has remained un-
molested for
centuries.
it has been the temple of
the snobs and the fakers.
to disrupt this sanctuary
is to them like
the Rape of the Holy Mother.

besides that, it would also

cost them
their wives
their automobiles
their girlfriends
their University
jobs.

the Academic have much to
fear
and they will not die
without a dirty fight

but we
have long been ready

we have come from the alleys
and the bars and the
jails

we don't care how they
write the poem

but we insist that there are
other voices
other ways of creating
other ways of living the
life
and we intend to be
heard and heard and
heard

in this battle against the
Centuries of the Inbred
Dead

let it be known that
we have arrived and
intend to
stay (*Septuagenarian Stew* 2002: 230).

Den hellige mor kan vi likestille med den opphøyde poesien som siden den greske antikken har hatt en rådende plass i den litterære triaden: epikk, lyrikk og drama, og vært en rettesnor for den *ekte* litterariteten. Aristoteles' *Poetikken* forble faktisk et normativt grunnlag for litterær inndeling i over 2000 år. Likeså kan vi lese ut fra diktet, at det statiske litteraturfaget har ført til innavl og død blant sine rekker. Diktet gir oss løsning og redning ut av denne onde spiralen i form av undergrunnspoeter som Charles Bukowski, som med sin rå og ærlige

stemme, kan vekke faget fra den hundre år lange søvnen. Bukowski gjør et stikk mot de gamle idealene og de kritikerne som dyrker disse, og antyder samtidig en nært forestående revolusjon som har begynt å reise seg fra gaten. Undergrunnen krever å bli hørt, og det finnes ingen måte å stoppe dem på. Diktet ble første gang utgitt i 1987 i magasinet *Off My Face* og Bukowski klarte å komme langt i arbeidet med å kreve sin plass i poesien, og skjønnlitteraturen for øvrig, før han døde i 1994. Hans vei til aksept og berømmelse var lang og tornefull. Med hans egne ord, hentet fra ”The Upward Bird” fra 1983³⁹:

”There are so *many*,” she said, ”who go by the name of *poet*. But they have no training, no feeling for their craft. The savages have taken over the castle. There’s no workmanship, no care, simply a demand to be accepted. And these new poet all seem to admire one another. It worries me and I’ve talked about it to lot of my poet friends. All a young poet seems to think he needs a typewriter and a few pieces of paper. They aren’t prepared, they have had no preparation at all!” (*Hot Water Music* 2002: 182).

Hele Bukowskis forfatterskap bugner av høyst intime tilståelser overfor leserne. Hans smerte, glede, frustrasjon, innerste tanker, får utfolde seg fritt på papiret og skaper forfatteren, dikteren og journalisten Charles Bukowski. Han levde sitt poetiske liv i tråd med tragediedikter Aiskhylos’ mal om lidelse som et uunngåelig og nødvendig element av livet. Lidelsen avler innsikt.

The Gods were good to me. They kept me under. They made me live the life. It was very difficult for me to walk out of a slaughterhouse or a factory and come home and write a poem I didn’t quite mean. And many people write poems they don’t quite mean. I do too, sometimes. The hard life created the hard line and by the hard line I mean the true line devoid of ornament (Calonne 2010: 155).

Heinrich Karl (Henry Charles) Bukowski, Jr. ble født i Andernach, Tyskland i 1920, som det eneste barnet til den amerikanske soldaten Henry Bukowski og den tyske kvinnen, Katharina Fett. Familien emigrerte til USA i 1922 og slo seg ned i Los Angeles, California. Nettopp Los

³⁹ Jeg minner igjen på at jeg sidestiller alle typer Bukowski tekster i tråd med Deleuze og Guattaris forfattermaskin, og bruker sitater fra romaner som hans egne uttalelser. Nettopp denne tendensen hos Bukowski, ”to expose your ass on paper” gjør han til en hybrid innenfor litteraturen, og et perfekt eksempel på litteratur som rommer mye av forfatterens egen person. I tillegg vil alle sitatene være skrevet slik Bukowski selv skrev dem, med alle sine bevisste og ubevisste grammatiske feil.

Angeles skulle senere bli en integrert del av Bukowskis tekster. Bukowskis barndom var ingen dans på roser, med en underkuet mor og en far som daglig slo ham. Han beskrev sin vonde barndom i den selvbiografiske⁴⁰ romanen *Ham on Rye* (1982).

Bukowski startet tidlig sin livslange kjærlighetsaffære med alkohol. I tillegg led han av et sjeldent kraftig utbrudd av akne,⁴¹ som etterlot seg kraftige arr i hans ansikt. Ved Los Angeles City College studerte den unge Bukowski journalistikk og litteratur.⁴² Under andre verdenskrig levde han et liv som omstreifer og alkoholisert uteligger, reiste over hele Amerika og tok tilfeldige strøjobber underveis, som ansatt på bensinstasjon og heisgutt. Novellen ”Aftermath of a Lengthy Rejection Slip” var det første arbeidet hans som ble publisert; i 1944 mars/april utgaven av *Story Magazine*. Da var Bukowski 24 år gammel. I 1955 begynte han å skrive poesi. En av hans utgivere i 1960-årene var John Edgar Webb fra magasinet *The Outsider*, som tidligere hadde publisert store navn som Allen Ginsberg, Henry Miller og William Burroughs. Med poesi skiftet Bukowski kurs fra introspeksjon til en mer ekspresjonistisk stil. Hans spalte, ”The Notes of a Dirty Old Man” var å lese i *Open City*, og ble senere utgitt i bokform (1969). Grunnet hans voksende anseelse og suksess endret også hans sosiale situasjon seg. Hans historier om den utstøtte begynte så smått å bli sarkastiske kommentarer over hans omgivelser og dagligdagse rutiner, som for eksempel turer til veddeløpsbanen. De er likevel sterke beskrivelser av det amerikanske samfunnet overført til et mikrokosmos av hans egen tilværelse.

Bukowskis alter ego i romanene, Henry Chinaski, har mye til felles med hans litterære idolars karakterer, Dostojevskis og Célines tapte menn.⁴³ Karakteren ble først introdusert i

⁴⁰ I et intervju med Jean-Francois Duval svarer Bukowski på spørsmålet om hvor mye av *Ham on Rye* er sant og fiksjon: ”Well, it’s 94 percent true. The rest is just polishing. It’s really all true except parts I left out that shouldn’t be in [...] Let’s say it’s a hundred percent true, okay? I haven’t read it in a while, so it’s difficult for me to know what I’ve written. I write so damn much. When people ask me something, I have to think. I write too much” (Duval 2002: 139).

⁴¹ ”the boils were the size of small apples [...] It was ridiculous and unbelievable. Worst case I ever saw, said one of the docs, and he was old. They’d gather around me like some freak. I was a freak. I’m still a freak i rode the streetcar back and forth to the charity ward. Children on streetcars would stare and ask their mothers, ‘What’s wrong with that man? Mother, what’s wrong with that man’s face?’” (*South of No North* 1984: 169).

⁴² Ved Los Angeles City College ble Bukowski kjent med en gruppe nazi-tilhengere. Om denne tiden sier Bukowski i et intervju for *Stonecloud* med Phil Taylor i 1973: ”I pretended I was a Nazi, out of sheer boredom, because it was a different thing to do. I didn’t feel like studying. Of course I picked up three or four nuts who really believed” (Taylor 1972).

⁴³ I intervjuet med Sean Penn sier Bukowski om Celine: ”The first time I read Celine, I went to bed with a big box of Ritz crackers. I started reading him and eating these Ritz crackers, and laughing, and eating the Ritz crackers. I read the whole novel strait through. And the box of Ritz was empty, man. And I got up and drank water, man. You should’ve seen me. I couldn’t move. That’s what a good writer will do to you. He’ll damn near kill you... a bad writer will too” (Penn 1987).

den selvbiografiske *Confessions of a Man Insane Enough to Live With the Beasts* (1965). Bukowski var langtidsvenn med Raymond Carver, og sammen ble de regnet blant de originale skittenrealistene (dirty realists)⁴⁴. Denne stilen tillot ham å utforske samfunnets mørke side fra dens kjerne, med vekt på de små nyansene som forekommer i et lokalt miljø. Hans kritikk kommer fra hans egne erfaringer, men tekstene transcenderer dem, slik at de blir objektive reportasjer fra samfunnet. Jeg kommer ikke til ytterligere å diskutere begrepet realisme eller naturalisme fordi jeg ikke ønsker å fange Bukowskis tekster i tidsmessige eller genremessige bås. Det er nettopp det motsatte jeg har tatt utgangspunkt i i denne avhandlingen, å vise at han samtidig hører til i flere forskjellige litterære genre og tradisjoner.

Bukowskis verden består av ensomhet og et ønske om å reise seg mot etablerte leveregler som i seg selv er selvmotsigende, og som resulterer i en radikal individualisme, og en estetikk bygget på tilspisset og forsettelig hyckleri⁴⁵. Bukowski avviser på en grandios måte alle grenser, all logikk, ansvar, seg selv, og opphøyer bevisst alle motsetningene og misforholdene i det postindustrielle samfunnet. Det er mulig å gjøre en sammenligning mellom Bukowskis strategi og Roland Barthes beskrivelse av litterær bevissthet i *The Pleasure of the Text* fra 1973⁴⁶. Barthes viderefører Blanchots teori om det litterære rom og finner bevisstheten gjennom lesepraksisen og leserens kropp, lokalisert i "the reader of the text at the moment he takes his pleasure" (Barthes 1975: 3). Barthes maner frem denne leseren gjennom en rekke karakteristikker:

Imagine someone (a kind of Monsieur Taste in reverse) who abolishes within himself all barriers, all classes, all exclusions, not by syncretism but simply discard of that old

⁴⁴ Skittenrealisme dukket opp som et omgrep for noen år siden, og det karakteriserte den nye amerikanske litteraturen som var ekstremt opptatt av å skildre de svarte, bitre eller skitne realitetene. Navnet dirty realism er egentlig ikke annet enn et nytt ord for noe gammelt, nemlig naturalisme. Der realismen kan sies å sette problem under debatt, setter naturalismen menneskenaturen på tiltalebenken. Naturalismen eller den skitne realismen er særlig opptatt av å vise frem de vonde sidene i mennesket og de fæle sidene ved menneskelivet. Kort sagt er skittenrealismen ute etter å skildre bakgatene med sine loffere, uteliggere, alkoholikere, horer og andre utkantsliv. Bill Buford, redaktør av *Granta* 8: *Dirty Realism: New Writing from America* introduserte begrepet 'Dirty Realism' i 1983. I sin innledning skriver han at fortellingene til skittenrealistene er: "[...] unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadside cafes, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble: for stealing a car, breaking a window, pickpocketing a wallet" (Buford 1983: 4).

⁴⁵ Tamas Dobozsy kaller Bukowskis estetikk 'pointed hypocrisy aesthetic' i "In the Country of Contradiction, the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's *Factotum*" (Dobozsy 2001: 49-51).

⁴⁶ *The Pleasure of the Text* var skrevet 10 år før Buford lanserte begrepet skittenrealisme.

specter: *logical contradiction*; who mixes every language, even those said to be incompatible; who silently accepts every charge of illogicality, of incongruity; who remains passive in the face of Socratic irony (leading the interlocutor to the supreme disgrace: *self-contradiction*) and legal terrorism (how much penal evidence is based on a psychological consistency!) Such a man would be a mockery of our society: court, school, asylum, polite conversation would cast him out: who endures contradiction without shame? (Barthes 1975: 3).

Det Barthes ønsker er litteratur som utløser en tilstand av kroppslig nytelse i leseren, en lykksalighet ganske ulik den vi får ved å tilnærme oss litteraturen på en mer akademisk og intellektuell måte.⁴⁷ Hans tenkning kan videreføres i retning av Buford hvis vi flytter bevissthetsøyeblikket fra leser til forfatter, Bukowski. Bukowski bruker hykleri for å frigjøre seg fra alle regler, inkludert dem som er selvpålagt.

Siden 60-tallet har den amerikanske kritikermassen avfeid den frittalende og kontroversielle forfatteren.⁴⁸ Tross Bukowskis store og trofaste publikum, var det ikke før etter hans død at den første vitenskapelige avhandlingen om ham ble utgitt. Dette var Russell Harrisons *Against the American Dream* (1998), en samling av kritiske essays om Bukowski og hans verk. Siden har det kommet flere, og da vil jeg spesielt nevne *Autobiographer, Gender Critic, Iconoclast* (2005) av David Charlson og Daniel Bignas *Life on Margins* (2005), i tillegg til en rekke vitenskapelige artikler. Her hører den tidligere omtalte Tamas Dobozys "In the Country of Contradiction, the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's *Factotum*" fra 2001 til, samt Jeffrey Enckes "Run-of-the-Mill-Lunacy" fra 2003 og Thomas Kanes "The Deaths of the Authors: Literary Celebrity and Automortography in Acker, Bartheleme, Bukowski, and Carvers's Last Act" fra 2004. Det som er felles for disse arbeidene er en mangel på teoribetont litteraturkritikk, samt selektivitet. Russell Harrison velger for eksempel ut kun det sosiale i sitt analytiske arbeid. Det estetiske blir da fullstendig glemt i det Harrison forsøker å bevise at Bukowski ikke belyser arbeiderklassens tilværelse som gruppe, men som individer med hver sin historie å fortelle. Han får uansett frem at Bukowski mest sannsynlig var den første amerikanske poeten som problematiserte arbeiderklassens realiteter. David Charlson er den første som tar i bruk teori for å analysere Bukowskis tekster og da spesielt noe mer moderne litteraturteori som fiksjon,

⁴⁷ Richard Howel siterer i forordet til Barthes bok den amerikanske forfatteren Willa Cather: "The qualities of a first-rate writer cannot be defined, but only experienced. It is just the thing in him that escapes analysis that makes him first-rate" (Barthes 1975: vi).

⁴⁸ Russel Harrison kaller ham veldig treffende "only major post-War American writer who was denied the efficacy of the American dream" (Harrison 1998: 13).

selvbiografi og kjønn⁴⁹. Charlson tar for seg de sosiale aspektene ved Bukowskis forfatterskap, der Bukowski opptrer som en kritiker av den sosiale og kulturelle Amerika i sin samtid gjennom å dramatisere eget liv i sine tekster. Bukowskis tekster viser at han fast og bestemt mente at den beste og ærligste kunsten er en direkte konsekvens av den verden som omgir forfatteren, og de stemmene forfatteren utstyrer denne verden med, noe vi kommer til å se veldig tydelig senere i oppgaven.

If you are going to write, you have to have something to write about.

Eksperimentell virkelighet

*Of all that is written I love only what a man has written with his blood.
-Nietzsche-*

Enhver diskusjon om Bukowskis litterære estetikk må anerkjenne det faktum at mesteparten av hans tekster er basert på faktiske opplevelser og detaljer fra eget liv. Ikke nødvendigvis objektive beskrivelser, men en collage av inntrykk, minner, dufter, sanser. Hans litterære ego er et produkt av et slikt puslespill. David Charlson beskriver ham som ”a confessional poet” og ”an autobiographical novelist”, heller enn å stemple ham med den altdekkende beskrivelsen selvbiografisk forfatter (Charlson 2005: 41). Jeg antar at også Charlson verdsetter Bukowskis frie uttrykk, og viser ham respekt ved å ikke sette ham i en ren poesi- eller romantradisjon. På denne måten oppnår han at Bukowski øyeblikkelig opphøyes til de høylytterære genrene, og unngår samtidig at han likestilles med prosaforfattere i den historisk-biografiske tradisjonen.

⁴⁹ I 2009 skrev Kallisto J. Vimr *Genre and gender in Charles Bukowski's Notes of a Dirty Old Man*, som en deloppgave til sin mastergrad i engelsk ved Cleveland State University. Selv om Vimr engasjerer fakta/fiksjon-tilnærming til Bukowskis tekster, og omtaler boken med Deleuze og Guattaris termer har jeg valgt å se bort fra denne oppgaven da den i stor grad konsentrerer seg om en antatt maskulinitet som Bukowski bygger sine tekster på.

Bukowski skapte en personlig myte som først og fremst bygger på egne erfaringer, for så senere å bli utvidet og nyansert med fiktive detaljer og omgivelser.⁵⁰ Han hevdet selv at mesteparten av det han skrev skjedde i livet hans:

Essentially that is what his books are all about – an honest representation of himself and his experiences at the bottom of American society. He even went so far as to put a figure on it: ninety-three per cent of his work was autobiography, he said, and the remaining seven per cent was 'improved upon'.⁵¹ Yet while he could be extraordinarily honest as a writer, a close examination of the facts of Bukowski's life leads one to question whether, to make himself more picaresque for the reader, he didn't 'improve upon' a great deal more of his life story than he said (Soules 1998: 7).

Selvbiografiens definisjon og grenser har i den senere tid blitt tøyd, utvidet, sprengt, både av forfattere og av litteraturkritikere. Som beskrevet i DEL 1 har selvbiografi som sjanger blitt en overskridende og uklar kategori utfordret av blant andre reiseskildring og narrativ journalistikk. Jeg kan også nevne dagens bloggkultur som en mediativ utvidelse av denne tendensen. På en annen side er det vanskelig å tenke seg en selvbiografisk tekst uten en fiktiv kjerne som strukturerer den. I sin Bukowski-biografi fra 1991 hevder Neeli Cherkowski at Bukowski på en ikke-kynisk måte utnyttet det livet gav ham: "somehow without giving it much thought, he knew that his strength lay in illuminating the sleazy bars, littered alleyways, furnished rooms and lunchpail compatriots with whom he had rubbed shoulders most of his life" (Cherkowski 1991:94). Cherkowski var i mange år en av Bukowskis nærmeste venner, og

⁵⁰ Charlson deler Bukowski-karakteren i tre faser, der bygging av myten tilhører den første og hviler tungt på bruk av det vulgære språket. Med økt popularitet og innflytelse innledes en fase der både forfatteren og karakteren utnytter denne myten kalt *dirty old man* for å fremme seg selv. Den tredje og siste fasen omfatter Bukowski som selvbiografisk romanforfatter (Charlson 2005: 45). I tråd med min tidligere påstand og rhizomatisk tankegang stadfester Charlson: "To analyze the whole persona and the man around which it was built, then, one sometimes has to take the word of later manifestations of the persons" (Charlson 2005: 45). Jeg er uenig i Charlsons temporale inndeling av de tre fasene og mener at han blander sammen Bukowski-variablene. Det Charlson gjør er å dele Bukowskis liv som forfatter i tre tidsepoker som etterfølger hverandre. Min overbevisning er at alle tre faser er til stede til enhver tid, men i mindre eller større grad fra epoke til epoke. Fase nummer tre kaller Charlson den selvbiografiske fasen, men det selvbiografiske aspektet har hatt en rolle i Bukowskis tekster gjennom hele forfatterskapet. Det samme gjelder det vulgære språket som Charlson plasserer i den første fasen. Det interessante er at uansett hvilken av fasene vi befinner oss i, er det fortsatt forfatteren Bukowski som kommuniserer med oss. Han har likevel rett når han sier at Bukowskis strategi var å gjøre sin litterære karakter til "an outrageous 'dirty old man' to gain attention, a strategy that worked almost too well since it permanently alienated some readers. His later work [...] went on to correct the impressions somewhat although both the persona and the man remained cantankerous to the end" (Charlson 2005: 104).

⁵¹ Sitatet finnes også i intervjuet med Jean-Francoise Duval fra *Buk and the Beats* (2002).

hans påstander kan betraktes like mye en bestevenns som en Bukowski-biograf og ekspert⁵². I et brev til sin venn og forfatter John William Corrington fra 1962 bekrefter Bukowski Cherkovskis påstander:

when I write a poem, it is only fingers on typewriter [sic], something smacking down. It is that moment then, the walls, the weather of that day, the toothache, the hangover, what I ate, the face I passed, maybe a night 20 years ago on a park bench, an itch on the neck, whatever, and you get a poem (*Living on Luck* 1995: 34).

Det er likevel viktig å nevne at Neeli Cherkovskis Bukowski-biografi til dels har vært objekt for sterk kritikk. Blant annet William Joyce kritiserer Cherkovski for å ikke være i stand til å sette ord på det Bukowski uttrettet i løpet av sitt forfatterskap. ”The author of *Hank: The Life of Charles Bukowski*, Neeli Cherkovski, is an awfully nice fellow, and in this book about his buddy and one-time partner in a smallpress venture, he pretty much loves everybody”⁵³ (Joyce 1996: 71-72). Det Joyce prøver å uttrykke her, med åpenlys sarkasme, er skuffelse over tendensen til å nyte godt av Bukowskis smertefulle tilværelse, det å gå imot hans egne prinsipper for en slant, til og med av dem som sto ham nærmest og hevder å ha kjent ham best. Etter selv å ha lest et to-sifret antall Bukowski-biografier kan jeg konkludere med at de fleste av dem er like i innhold og overbevisning, og vi kunne ha blitt spart for mange av dem. Med unntak av Sounes’ bok, har vi fortsatt til gode å lese en virkelig god bok om livet til Bukowski. Neeli Cherkovskis biografi blir likevel sitert i denne oppgaven, fordi Cherkovski tross sine mangler gir oss en del Bukowski-uttalelser som antas å være sannferdige i kraft av hans vennskap med forfatteren, og forfatterens tiltro til ham.

I 1952 begynte Bukowski å arbeide som postansatt ved Terminal Annex Post Office i Los Angeles, men ble kort tid etter lagt inn på sykehus på grunn av blødende magesår, som

⁵² I et intervju fra 1994 for *Transit magazine* spør Kevin Ring Bukowski om biografien Neeli Cherkovski holder på å skrive om ham. ”The biography is just about finished. Well, I’ve known Cherkovski since he was 14 years old or maybe it was 16. He’s got me on tape drunk, many times, babbling away. Photos, all that. He seems to have been around me a long time, has seen many of my women, has seen me vicious, kind, foolish and all that. He wrote a book about some poets called *Whitman’s Wild Children* and it contained such humor and easy writing that when he approached me about writing one on me, I said, ‘Go ahead.’ I asked not to see it. I also told him not to go easy on me. It should be worth some laughs. Really can’t do much harm. If it does, I’ll write my way out of it” (Ring 1994).

⁵³ [...] Hank’s (Bukowski’s nickname) success; his madness, his war with all that is mean and petty, his facial ravages from *acne vulgaris* have all been vindicated, and now here is Random House getting on the bandwagon, offering the final *Good Housekeeping* Seal of Approval for that mad dog Bukowski, at age 70 finally tethered to his kennel. So get out the beer and litburger sandwiches, we’re going to have a party, gang (Joyce 1996: 71-72).

var et resultat av mangeårig drikking og liv i smugene. Denne nær døden-opplevelsen gjorde at Bukowski begynte å ta skrivekarrieren sin mer seriøst, og å produsere side etter side med dikt.

Hank sat down at his typewriter, long unused, and began typing out poems. He didn't know where they came from, but believed they were probably spurred on by his near brush with death. 'It was some kind of madness.' [...]. 'I didn't even think about what I was going to write. It was just automatic' (Cherkovski 1991: 91).

Bukowski trengte i grunnen ingen annen inspirasjon til å skrive enn sitt eget liv. Kvinner, klassisk musikk og alkohol var en del av dette livet.⁵⁴ Han fortsatte å skrive om egne erfaringer livet ut, fra tidlige dikt om livet med autoritær far og vanskelig barndom, til *Hollywood* (1989)⁵⁵, en av de siste romanene han skrev, om hans møte med filmproduksjonen i Hollywood. Her møter vi Charles Bukowskis alter ego Henry Chinaski og hans kone Sarah Chinaski (Linda Lee Bukowski), i tillegg til andre faktiske personer som Mack Derouac (Jack Kerouac) og Francis Ford Lopalla (Francis Ford Coppola).⁵⁶ David Charlson argumenter for at nettopp navnene er nøkkelen til Bukowskis *roman à clef*⁵⁷ som i *Norsk Litteraturvitenskapelig Leksikon* får to betydninger. Først og fremst står det for en roman der virkelige hendelser og skjebner til historiske personer forvrenses, men er samtidig tydelig på forbindelsen mellom tekstens karakterer og forfatteren. Den andre definisjonen går ut på betydningen av en bestemt tekst for å kunne forstå forfatterens samlede produksjonen (Lothe 2007: 157).⁵⁸ Også her ligger Bukowski i en både-og-posisjon. Hans tekster kan etter min mening plasseres i begge gruppene, men for den videre diskusjonens skyld kan vi her si at den hører mer til den førstnevnte kategorien. Vi leser om faktiske personer som noen ganger er

⁵⁴ "Thank the gods for that first 50 years of my life were spent with the Blue Collars and the truly mad, the truly beaten" (*Reach for the Sun* 1999: 227). I et annet brev samme år skriver han: "I didn't want the road, I wanted to write so I needed some walls for that" (*Reach for the Sun* 1999: 210).

⁵⁵ *Hollywood* kan faktisk sies å være en reportasje om hans erfaringer i Hollywood, før og under innspillingen av filmen *Barfly* fra 1987, en filmatisering av Bukowskis liv i Los Angeles bakgater. Bukowski skrev manuset til filmen, noe som utvider hans curriculum vitae til å omfatte også dramatiske tekster.

⁵⁶ Andre karakterer er Tom Pell (Sean Penn), Ramona (Madonna), Victor Norman (Norman Mailer) og Jim Sherry (Timothy Leary).

⁵⁷ Nøkkelroman (fr. *Roman à clef*). Jeg vil ved senere anledninger omtale dette begrepet som *texte à clef* i tråd med min arbeidsfilosofi om å frigjøre litteraturforskningen fra absolutte kategorier.

⁵⁸ Jakob Lothe nevner Agnar Mykles *Sangen om den røde rubin* (1956) som en nøkkelroman i henhold til begge definisjonene. "Da boken kom ut, leste en rekke anmeldere den som en nøkkelroman og tok avstand fra fremstillingen av gjenkjennelige personer fra miljøet i Bergen, men forfatteren benektet energisk at en slik forståelse var relevant" (Lothe 2001: 157).

lettgjenkjennelige og andre ganger mer skyggelagt. Samme personen kan opptre i flere ulike tekster, noen ganger med flere tiårs mellomrom. Navnene Bukowski gir sine karakterer avslører mye om forfatteren og hans meninger. I et brev fra 1962 til Sheri Martinelli, redaktør av *Anagoric & Paideumic Review*, omtaler han språket til Jack Kerouac, og avslører sin mening om ham ved å kalle ham ”Kerwhoreac”⁵⁹.

The language must be a *basic* language that does not change. Your Kerwhoreac had an idea of this when he begun but he found it too easy and he now beats on it like a drum, and as a consequence, he writes very badly. Basic language does not mean easiness” (*Beerspit and Cursing* 2001: 278).

Bukowski visualiserer sitt standpunkt med en forvrengning av navnet til Kerouac. Ordet som grenser til latterliggjøring, gir uttalelsen en ekstra dimensjon og styrke⁶⁰. Dette er typisk Bukowski, og et mesterlig virkemiddel. Teksten ”80 Airplanes Don’t Put You in the Clear” fra 1957 er den første teksten der forfatteren bruker navnet Hank på hovedpersonen. I ”Love, Love, Love” heter hovedpersonen Chuck mens ”The Reason Behind Reason” er hovedpersonen Chelaski. Bukowskis venner kalte ham alltid Hank som slang for Henry. ”So I’m really Hank, but I write as Charles Bukowski. The last name is the same: Bukowski” (Duval 2002: 138).⁶¹

Bukowski skriver om personer og hendelser fra sitt eget liv, blander fiksjon og fakta, og manipulerer fakta fra livet for at de skal passe historien han forteller. Som Sounes skriver foregår det en ”constant blurring of fact and fiction” (Sounes 1998: 75). Et godt eksempel er hans beskrivelse av Jane Cooney Baker, en langvarig kjæreste og venn:

⁵⁹ Ved å fonetisk transkribere Kerwhoreac får vi det helt identiske ordet <kerwhoreac>. Jeg antar at navet Bukowski bruker på Kerouac er en fonetisk transripsjon av en muntlig variasjon av navnet, mest sannsynlig fordreid i en nedsettende retning.

⁶⁰ En litterær sammenligning her kan være Samuel Beckett som for eksempel i det absurde dramaet *Endgame* (1958) gir sine karakterer navn som Hamm, Clov, Nagg og Nell som alle avslører visse psykiske og fysiske trekk ved disse karakterene. For mer info, se Theodor Adornos ”Trying to Understand Endgame”.

⁶¹ I *Pulp* gir han en passende forklaring på hva han selv synes om denne tilstanden av multipl personlighet og uklare grenser mellom personen og karakterene gjennom protagonisten Nicky Belane: ”Was Celine Celine or was he somebody else? Sometimes I felt that I didn’t even know who I was. All right, I’m Nicky Belane. But check this. Somebody would yell out ’Hey, Harry... Harry Martel!’ and I’d most likely answer, ’Yeah, what is it!’ I mean, I could be anybody, what does it matter? What’s in a name?” (*Pulp* 2002: 14).

K. was an ex-showgirl and she used to show me the clippings and photos. She'd almost won a Miss America contest. I met her in an Alvarado St. bar, which is about as close to getting to skid row as you can get. She had put on weight and age but there was still some sign of a figure, some class, but just a hint and little more. We'd both had it. Neither of us worked and how we made it I'll never know (*South of No North* 1984: 167).

10 år senere skrev han om henne i romanen *Factotum*:

I found myself on Alvarado Street. I walked along until I came to an inviting bar and went in. It was crowded. There was only one seat left at the bar. I sat in it. I ordered a scotch and water. To my right sat a rather dark blonde, gone a bit to fat, neck and cheeks now flabby, obviously a drunk; but there was a certain lingering beauty to her features, and her body still looked firm and young and well-shaped. In fact, her legs were long and lovely (*Factotum* 2009: 47).

Jane reaktualiseres etter 10 år, og er fortsatt gjenkjennelig i sin form, plassert i samme type omgivelser, men i en ny historie⁶². Bukowski reaktualiserer og gjenbraker. Og nettopp hans evne til å gjenbrake personer og gjøre dem til gjengangere i sine tekster bidrar til karakterenes større troverdighet som virkelige personer. Men det er ikke alltid at personen i teksten samsvarer med et enkeltmenneske i virkeligheten. På spørsmål fra Arnold L. Kaye om Bukowski visste hvor jenta, karakteren fra diktet "A Minor Impulse to Complain" befinner seg nå, svarer Bukowski: "This is no particular girl; this is a composite girl, beautiful, nylon leg, not-quite-whore, creature of the half-drunken night. But she really exists, though not by a single name" (Kaye 1963)⁶³.

I et brev til vennen Corrington fra 1952 om sitt opphold på sykehuset på grunn indre blødninger skriver Bukowski:

⁶² Esterly skriver i "The Pock-marked Poetry of Charles Bukowski: Notes of a Dirty Old Mankind": There was also a woman named Jane. He met her in a bar and lived with her on and off for several years. They had two things in common: both were alcoholics and both were losers. [...] She was about ten years older than Bukowski, at the stage of life when, as he puts it, "a woman is still nicely put together, just dangling on the edge of falling apart which is when they look the sexiest to me." [...] Jane's drinking finally killed her, and a couple of years later, at the age of 35 Bukowski almost died himself from relentless boozing" (Esterly 1976: s 9 av 13).

⁶³ Dette var Charles Bukowskis første intervju.

[...] ended up in some charity hospital [...] My whore came to see me and she was drunk. my old man was with her. The old man gave me a lot of lip and the whore was nasty too, and I told the old man, 'just one more word out of you, and I'm going to yank this needle outa my arm, climb off this death bed and whip your ass' (Selected Letters Volume I 2004: 56).

Samme historien gjentas i hans korttekst "Life and Death in the Charity Ward" fra *The Most Beautiful Woman in Town* (1967). Selv om historien i denne teksten handler mer om hans forhold til sin far, er det tydelig at viktige detaljer i Bukowskis liv har en tendens til å komme tilbake i nytt antrekk, skiftet perspektiv, nye farger, men fortsatt gjenkjennelig. "This use of people around him is everywhere in Bukowski—it is the entirety of his plots, really. This referentiality, in part fueled the desires which circulated around his texts. The characters were 'real' people, who could be identified; thus, part of the fun of reading his works was to decipher the codes" (Kane 2004: 438).⁶⁴ Det er hevet over enhver tvil at Charles Bukowski først og fremst er en skjønnlitterær forfatter. Men det skal ikke glemmes at brorparten av det han beskriver har hendt i virkeligheten, med ham og rundt ham, to faktorer som bestemmer om tekstene dras i retning av selvbiografi eller reportasje. Bukowski selv bekrefter den sannferdige premissen i mange intervjuer der han hevder at 99 % av det han skriver er sant. "Ninety-nine out of hundred, if I have written a hundred. The other one was dreamed up. I was never in the Belgian Congo" sier han i 1963 intervjuet med Arnold L. Kaye for *Chicago Literary Times* (Kaye 1963). Dette er bare et av eksemplene på Bukowskis posisjonering av sitt forfatterskap i en selvbiografisk tradisjon.

Den mest selvbiografiske, og samtidig journalistiske og virkelighetsnære teksten til Bukowski finner vi i *Portions from a Wine-Stained Notebook* (2008). Dette er en den første av to samlinger med tekster og essays, redigert av David Stephen Calonne.

I was born a bastard – that is, out of wedlock – in Andernach, Germany, August 16, 1920. My father was an American soldier with the army of occupation; my mother was a dumb German wench. I was brought to the United States at the age of two – Baltimore first, then Los Angeles, where most of my youth was wasted and where I live today.

⁶⁴ Et annet eksempel på dette er Bob Linds besøk som få dager senere ble parodierte i Bukowskis artikkel i *L.A. Free Press*. Essayet "The Outsider" er en hyllest til livslange venner Jon Edgar og Gypsy Lou Webb. I "East Hollywood: The New Paris" fra 1981 gir Bukowski oss et av mange portretter av John Martin fra Black Sparrow Press.

My father was a brutal and cowardly man who continually whipped me with a razor strap for the slightest reasons, often invented. My mother was in sympathy with his treatment of me. "Children should be seen and not heard" was my father's favourite expression [...]

I never spoke except to say yes or no. After the age of five or six, I stopped crying when I was beaten. I hated the man so much that my only revenge upon him was not to cry, which made him beat me harder. The tears would come but they were silent tears. The beatings were always in the bathroom – I guess because the razor strap was there. And when he was finished he would say, "Go to your room." I was in the Underground early (Calonne 2008: 87).

Teksten er en direkte gjengivelse av eget liv uten fiksjonelle forvrengninger. Slik var barndommen til Charles Bukowski, ganske enkelt. Objektivt. Punktum. Forfatteren og det litterære "jeg" som konstitueres i teksten er sammefallende, og selvbiografiens forutsetning er dermed oppfylt. I en kritisk artikkel om Bukowski karakteriserer John William Corrington Bukowskis dikt som "[the] memorable and terrible immediacy of the news broadcast" (Corrington 1986: 2), og denne beskrivelsen kan etter min mening med hell anvendes på resten av tekstene som konstituerer hans forfatterskap. Han styrer unna det subjektive og forblir på overflaten blant tekstens sikre elementer, og unngår på denne måten å bli emosjonell og medlidende med karakterene. Han styrer også unna politiske og moralske tolkninger gjennom selvmotsigelser som rokker ved dialektikkens logikk, noe jeg vil komme tilbake til på et senere tidspunkt.

Bukowski risikerte å destruere forhold til mennesker rundt seg med å skrive selvbiografisk, og dette var ofte tydeligst å lese i intervjuer og journalistiske tekster. Hans nærmeste ble fortellingens fotsoldater, ofre på det Kane kaller "the Romantic altar of Art" (Kane 2004: 414). "His poems and novels were barely concealed narratives drawn directly from his own experience and filtered through his sardonic, cynical wit" (Kane 2004: 413). Følgende eksempel er et utdrag fra diktet "The rat" fra diktsamlingen Mockingbird Wish Me Luck (1972) der han portretterer sine foreldre i et lite flatterende lys.

with one punch, at the age of 16 and ½

I knocked out my father,
a cruel shiny bastard with bad breath,
and I didn't go home for some time, only now AND THEN
to try to get a dollar from
dear momma

it was 1937 in Los Angeles and it was a hell of a Vienna (*Mockingbird Wish Me Luck* 2002: 78).

Cowboy Neal.

Den selvbiografiske Bukowski

Bukowskis mål med igjen og igjen å aktualisere episoder fra eget liv, er ofte en dypere refleksjon over ting som angår mer enn et enkelt menneskeliv. Han avslører en urovekkende side ved den amerikanske drømmen ved å portrettere forstedene og bakgatenes liv i all sin ærlighet overfor en av sine egne. Dette gjør han ved å beskrive eget liv fra den samme utkanten, som en insider som tenker og føler det samme som sin neste. Andre ganger reflekterer han over viktige vendepunkter i både sin og det amerikanske samfunnets hverdag, som drapet på president Kennedy eller Neal Cassadys død, som begge var store slag for Bukowski, på et mer personlig plan. I avsnittet om Neal Cassady avslører han en dyp respekt for personen og et stort vemod over hans bortgang. Ann Charters, ledende Kerouac-ekspert, skriver i innledning til *The Portable Beat Reader*: ”Bukowski was so bowled over by Cassady’s performance behind the wheel of a car that he made Cassady the center of his piece (in his chronicles for *Open City*) instead of his customary self-presentation” (Charters 1992: 438). Hun innrømmer også, på en ertende måte, at Bukowski anså Cassady for å være en ekte person som fortjente all den respekten han ikke hadde for Cassadys Beat-venner, og spesielt Jack Kerouac.⁶⁵ På bekostning av seg selv, gav han Cassady denne respekten i en av sine *Open City*-spalter. Episoden med Neil Cassady er en av de første i *Notes*, ”as if Buk did not want to delay mentioning his contribution to the Beat legend” (Duval 2002: 68).

Dette kapittelet av *Notes* er et eksempel på Bukowskis *texte à clef*. I utdraget finnes klare referanser til Neal Cassadys liv og død. Selve navnet Neal C. avviker fra originalen med at etternavnet forblir uuttalt annet enn initialet, men dette er fortsatt nok til at leseren

⁶⁵ Charters inkluderte Bukowski i antologien *The Portable Beat Reader* (1992) med over 50 navn fra beat scenen. Duval hevder at dette valget var uunngåelig for Charters siden nærlesning av teksten viser at Bukowski mente at han selv hadde skrevet det siste kapittelet i Kerouacs *On The Road* (1957).

øyeblikkelig vet hvem det her dreier seg om. Navnet er såpass likt originalen, og beskrivelsen av personens død likeså, at referansen til virkeligheten forsterkes. I tillegg ligger det skjulte referanser i passasjer som: "singing like a cuckoo bird along with the music, *preceding* the beat just a shade as if he were leading the parade". Cassady ansees å være lederen og inspirasjonen for Beat-bevegelsen, men uten selv å være en del av den. Han var poet, forfatter, artikkelforfatter, psykedeliaforkjemper, inspirasjon for sine venner. Han er en av de viktigste figurene bak og på mange måter en katalysator for Beat-bevegelsen⁶⁶ på 1950-tallet. Han dukker opp som Dean Moriarty og Cody Pomeray i Jack Kerouacs tekster, N.C. i Allan Ginsbergs mest kjente dikt "Howl", eller bare som en antydning i andre dikt, i Tom Wolfes bøker, i Grateful Dead⁶⁷ og King Crimson's⁶⁸ sanger. Og som "Kerouac's boy Neil C.", i Bukowskis "Notes"/*Notes*. Cassady døde i 1968, etter en lang kveld med drikking og dop i Mexico. Som en ekte beatnik vandret han ut i ørkenen, på leting etter lyset. Han sovnet langs en øde vei, og ble funnet den påfølgende dagen, komatøs og kraftig nedkjølt. Han døde på et sykehus dagen etter. Bukowski beskriver sitt møte med Cassady i "Notes"/*Notes*⁶⁹.

"I met Kerouac's boy Neal C. [...]", skriver Bukowski og stadfester identiteten mellom den fysiske Neal Cassady, Bukowskis Neal C. og Jack Kerouacs Dean Moriarty. Han introduserer Cassady, en historisk person, gjennom portrettet i *On the Road*, "[...] shortly before he went down to lay along those Mexican railroad tracks to die". Bukowski multipliserer Kerouacs beskrivelse av Dean Moriartys død, istedet for å bruke kilder som nyheter og aviser. Den som er kjent med historien vet at både Kerouac og Bukowski tar seg friheter i beskrivelsen av Cassadys død. Den mest vanlige forklaringen, og den som verserte i mediene, er at han døde av solstikk, antakeligvis påvirket av narkotiske stoffer⁷⁰. Beskrivelsen av Cassady er bygget på en fortelling som hviler på ulike versjoner av de faktiske hendelsene;

⁶⁶ Navnet ble lansert av John Clellon Holms i artikkelen "This is the Beat Generation" i New York Times 16.11.1952 som et tilsvarende til Hemingways 20-tallets "the lost generation" og posisjonerte en ny litterær retning (Lidbeck 2003: 91). Hele artikkelen til Clellon Holmes kan leses på <http://www.litkicks.com/Texts/ThisIsBeatGen.html>.

⁶⁷ "The bus came by and I got on, that's when it all begun/There was Cowboy Neil at the wheel of the bus to never ever lande" fra sangen "The Other One" innspilt 28. april 1971.

⁶⁸ "I can't explain, the seine alone at 4am/The seine alone at 4am...neil and jack and me/Absent lovers, absent lovers..." fra sangen "Neil and Jack and Me" fra albumet *Beat* (1982).

⁶⁹ Episoden er gjengitt i sin helhet i Appendiks på side 110, og sidetallsanvisningene vil derfor ikke være oppgitt i brødteksten.

⁷⁰ Duvals skriver i *Bukowski and the Beats*: "Neal died from drug and alcohol abuse and sunstroke alongside a railway line in San Miguel de Allende in Mexico in February 1968" (Duval 2002: 245). William Plummer skriver i sin Neal Cassady-biografi *The Holy Goof* (1981) at Cassady var funnet av en gruppe indianere, ved en jernbanelinje, omtrent 2,5 km fra San Miguel. "He was comatose and would later die that morning in a nearby hospital. The death certificate cited 'generalized congestion,' but the newspapers used more resonant language. Cassady died of overexposure, they said" (Plummer 1981: 158).

Kerouacs memoarer, Cassady-biografier, journalistiske opptegnelser. Han kommer likevel stadig tilbake til Kerouac og *On the Road*, for etter min mening, å posisjonere seg i forhold, og som en motsats til Kerouac. “you liked him even though you didn’t want to because Kerouac had set him up for the sucker punch and Neal had bit, kept biting. but you know Neal was o.k. [...]”. Bukowski stadfester at Kerouacs versjon av Cassady var uriktig, og det er Bukowski som gir oss en bedre beskrivelse av ham⁷¹. Allerede fem minutter ut i deres første møte, mener Bukowski at han har klart å komme til kjernen av personen, og forstått Cassady mer enn Kerouac noen gang kunne klart. “Jack had only written the book, he wasn’t Neal’s mother. just his destructor, deliberate or otherwise”, skriver Bukowski. Han frigjør med dette Cassady fra Kerouacs grep og tidligere myter, og skaper en ny personae for Cassady. Det er implisert i teksten at Bukowski mener at Kerouacs Cassady er en narrativ konstruksjon, og ved å ta utgangspunkt i nettopp denne konstruksjonen, innrømmer han at også hans Neal. C. er det samme. Han demonterer myten, og ved å gjøre dette, gir han oss en mer autentisk beskrivelse av Cassady. I den selvbiografiske *On the Road* påberoper Kerouac seg autentisitet i forhold til verden rundt gjennom forfatterkontrakten⁷². Bukowski rokker ved dette bildet med å skape en ny Cassady-karakter bygget på Kerouacs, men metralt ulik. Han sår tvil om Kerouacs autentisitet, og uten intensjon om å fremstå som autentisk forteller, blir han i leserens øyne, nettopp dette. Med å være åpen om sin egen narrative konstruksjon, bidrar Bukowski til at leseren lettere godtar hans potensielle fiksjonelle innslag. Som en selvbiografisk forteller, gir Bukowski oss sitt bilde, og sin oppfatning av situasjonen. Kall det selvbiografi, memoarer, biografi, - grensen er flytende, men Bukowski er ikke mindre autentisk enn for eksempel Marcel Proust i *À la Recherche du Temps perdu* (1913-1927).

Det første møtet mellom Bukowski og Cassady skjedde på forlegger John Bryans kontor i San Francisco i begynnelsen av 1968, noe som bekreftes av både Bryan selv og av personer som stod Bukowski nærmest. I *Notes* er deler av hendelsen beskrevet på følgende måte⁷³:

⁷¹ Kerouac var faktisk ikke fornøyd med sin beskrivelse av Cassady i *On the Road*, og ønsket å rette på dette inntrykket i *Visions of Cody* (1973). For mer informasjon, se for eksempel Duvals *Bukowski and the Beats*.

⁷² I 2007 ble den originale utgaven av manuskriptet utgitt av Viking under navnet *On the Road. The Original Scroll*. I denne utgaven har Kerouac brukt sine venners ekte navn, og bidrar med dette til større intimitet med teksten og større autentisitet.

⁷³ I et brev til Jon og Louise Webb, fra februar 1968, skriver Bukowski: “[...] met Neal Cassady before he died, up at Open City one night. I had some beer with me. have one, I said. He drank the thing like water. I have another,” I said. he was crazier than I was. it was beginning to rain and we all got into the car, Bryan, myself and

"have a beer?" I asked him.
 Neal plucked a bottle out, tossed it in the air, caught it, ripped the cap off and emptied the half-quart in two long swallows.
 "have another."
 "sure."
 "I thought I was good on the beer."
 "I'm the tough young jail kid. I've read your stuff."
 "read your stuff too. that bit about climbing out the bathroom window and hiding in the bushes naked. good stuff."
 "oh yeah." he worked at the beer. he never sat down. he kept moving around the floor. he was a little punchy with the action, the eternal light, but there wasn't any hatred in him.

Bukowski viser sin respekt og godvilje mot Cassady gjennom å gi ham ekspertise innenfor en handling som Bukowski selv regnes for å være ekspert på, drikking. De møter hverandre, måler hverandre opp, og godkjenner hverandre som forfattere og mennesker, over to six-packs med øl.

Stedsautentisiteten bekreftes ved at San Francisco blir nevnt: "Bryan was handling out assignment and some film to two guys who were going to cover that show that kept getting busted. whatever happend to that show by the *Frisko* poet, I forget his name" (min utheving). Noen linjer senere skriver han: "when the song stopped, the 2 young guys left and Bryan introduced me to the *fab* Neal C." (min utheving). Bukowski gir oss et vink om at han befinner seg i San Francisco, først med Frisco, som opprinnelig er en lokal forkortelse for byen, deretter ordet fab, som henspiller på den hippie- og "flower power"-kulturen som San Francisco var et episenter for på 1960- og 70-tallet.

Kapitlet starter på typisk Bukowski-vis, brått og abrupt: "I met Kerouac's boy Neal C. shortly before he went down to lay along those mexican railroad tracks to die". Bukowski beskriver Cassady som en motpol til seg selv:

his eyes were sticking out of ye old toothpicks and he had his head in the speaker, jogging, bouncing, ogling, he was in a white t-shirt and seemed to be singing like a cuckoo bird along with the music, *preceding* the beat just a shade as if he were leading the parade.

Cassady. We got one of the famous Cassady rides on the rain-slick streets" (*Screams From the Balcony* 2002: 322).

Alt dette mens Bukowski forholder seg rolig og sedat: "I sat down with my beer and watched him". Cassady er den tøffe, vågale mannen som ikke sier nei til en utfordring, mens Bukowski selv er gammel og sliten: "'I'll be forty-eight in August. I've taken my last beating.' I couldn't have handled him." Bukowski innrømmer dette uten negativ undertone, han stadfester simpelthen fakta, og virker fornøyd med tingenes tilstand. Denne "motpoler tiltrekker hverandre"-fremstillingen av forholdet mellom Bukowski og Cassady bygger under min påstand om Bukowskis dype respekt for Cassady som forfatter og menneske. Bukowski fjerner sitt ego fra søkelyset til fordel for Cassady, og lar sin venn ta styringen; bokstavelig, ved å la ham kjøre bil i teksten, og i overført betydning ved å gjøre ham til en spennende og levende karakter. I en lengre passasje i teksten beskriver Bukowski bilturen fra John Bryans kontor og hjem til Bryan der de skulle spise middag sammen, med Neal bak rattet. "strait along those slippery streets and it would seem we were past the corner and then Neal would decide to take a right or a left. past parked cars, the dividing line just a hair away. It can only be described as a hairline. A tick the other way and we were all finished." Om bilturen virkelig fant sted er her uvesentlig, selv om den sannsynligvis beskriver en virkelig hendelse. Bukowski refererer samtidig til en serie reiseeventyr som Cassady foretok med Ken Kesey i 1960-årene. Reisen er utførlig omtalt i blant annet Tom Wolfes narrativt journalistiske bok om hippie-kulturen, *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), og beskriver Neal som en våghals og en råkjører som ustanselig nedlegger kilometer og kvinner, om hverandre.⁷⁴ Beskrivelsen av bilturen er igjen et sidespark til Kerouac, som etter Bukowskis mening, knebler Cassadys karakter. I *On the Road* ender en biltur med at de kjører av veien, og bilen ender på taket i grøfta. I forkant av dette har Sal, fortelleren, fortalt Dean Moriarty at han kjører altfor fort, og at han bør kjøre saktere.

'Look out!' yelled Dean, who didn't give a damn and wrestled with his Angel a moment, and we ended up backass in the ditch with the front out on the road. A great stillness fell over everything. We heard the whining wind (Kerouac 1999: 215).

Kerouacs handling har møtt veggen, bevegelsen har stagnert. Det er så stille nå at en hører vinden plystre. Bukowski på sin side gir sjåføren all den friheten han trenger, ved ikke å snakke direkte til ham, men komme med høylytte utrop som "well, suck my dick". Han

⁷⁴ Cassady gjorde seg til og med fortjent til kallenavnet "Speed Limit".

forsøker ikke å stoppe Neal eller få han til å kjøre saktere, selv om hans nervøse utbrudd er et tydelig tegn på at han synes at de kjører for fort: "and Bryan would laugh and Neal would just go on driving, neither grim or happy or sardonic, just there – doing the movements". Dette er det Cassady er ment å gjøre, og det er ikke Bukowskis ønske, eller oppgave, å være nedlatende ovenfor ham. "I understood. it was necessary. it was his bull ring, his racetrack. it was *holy* and necessary." Igjen mener Bukowski at det er han som har forstått den ekte Neal Cassady. Til mitt kjennskap er det kun et sted i *On The Road* at Sal lar Dean beholde bevegelsesflyten: "I wasn't scared at all: I knew Dean. The people in the backseat were speechless. In fact they were afraid to complain: God knew what Dean would do, they thought, if they should ever complain" (Kerouac 1999: 199).

I den innledende dialogen med Cassady innrømmer Bukowski at han har lest noen av tekstene til Cassady, etter at Cassady først viser ham respekt forfattere mellom:

"I'm tough young jail kid. I've read your stuff."
"read your stuff too. that bit about climbing out the bathroom window and
hiding in the bushes naked. good stuff."

Bukowski refererer til Cassadys lange famøse "Joan Anderson Letter", et brev adressert til Ginsberg og Kerouac, datert 17. desember 1950.

Bukowski er autentisk som selvbiografisk forfatter, og sper på med muligens usannferdige detaljer, alt dette i tråd med definisjonene av selvbiografi omtalt i DEL 1 av denne avhandlingen. Bukowski er samtidig forteller, forfatter og senter for den selvbiografiske narrasjonen. Hans selvbiografiske ego er i seg selv en fiktiv narrativ struktur skapt gjennom den subjektive skriveprosessen. Virkeligheten som fremstilles blir nødvendigvis en stilisert og omskrevet utgave av hendelsen den fremstiller. Jeg minner igjen om Barthes' inndeling i en forfatterinstans i forkant av teksten, og en skriverinstans som fødes samtidig med teksten, som for Barthes var problematisk i en selvbiografisk tekst fordi en konsekvens av dette var den uønskede lukkingen av teksten. Men det er viktig å huske at forfatterens død korresponderer med leserens fødsel, og simpeltheten er et grep for å skifte det retoriske og akademiske ståstedet; fra en mytisk forfatter til en mytisk leser som den viktigste brikken. Den faktiske, historiske forfatteren har lite med saken å gjøre. Bukowski tar utgangspunkt i Neal Cassadys historie, og muterer den sammen med sitt eget liv. Han tvinger

leseren til en egen indre kamp, der forhandling om hvilken versjon som er autentisk står sentralt og skaper et momentum i teksten.

Memoarer som har en flytende overgang til selvbiografi var Beat-forfatternes edleste skrivestil, og ifølge Charters den mest demokratiske også (Charters 1992: 436). Hun omtaler Bukowskis "Notes" som en rekke memoarer som gir ham eksperimentell frihet til litterære fremstillinger av personlige livserfaringer (Charters 1992: 438). Bukowski benytter seg av selvbiografien og journalistikken som litterær strategi for sin selvframstilling. Selvframstillingen er både litterær og saklig virkelighetsbeskrivelse, og den tyr til fiksjonen på bakgrunn av virkelighetsbeskrivende hensyn (Melberg 2007: 9). Selvframstillingen er altså en måte å beskrive virkeligheten på. Det sies ingenting om hva slags virkelighet eller hvem sin virkelighet. Bukowski er en avsender, et skrivende jeg som multipliseres når han omtaler seg selv som en aktør i teksten. I teksten om "Neal Cassady" er Bukowski hele tiden en 1. person forteller, han er en implisitt karakter konsentrert i pronomenet "I". Men i dialogen med John Bryan blir han plutselig synlig for leseren og seg selv i det Bryant spør ham: "you want to try him, Bukowski?". Bukowski innoverer seg selv i en ny uttalt form, og iscenesetter en ny litterær fremstilling. Jeget "I" er et visuelt skjult selv, men det hersker ingen tvil om hvem som er avsender på grunn av måten han *selvframstiller* seg på. Det deltakende og kommenterende jeg er en multiplisert forteller/forfatter. Jeget er skissert midt inne i en fortelling og gjennom kommentarer og synspunkter underveis i handlingen. "but you know Neal was o.k. and another way of looking at it, Jack had only written one book, he wasn't Neil's mother. just his destructor, deliberate or otherwise". Det beskrevne jeg får i teksten en lysere aura enn sin original. Det hviler en uvant positivitet over utdraget, som avsluttes i et tegn av tristesse. "'Neil's dead, Neal died.' 'oh shit, no.' then Bryan told me something about it. hung up. that was it." Stillhet. "all those rides, all those pages of Kerouac, all that jail, to die alone under frozen Mexican moon, alone, *you understand?*" (min utheving). Plutselig skifter Bukowski utgangspunktet, og henvender seg direkte til oss. Han trenger en aktiv samtalepartner for å sette ord på de følelsene Cassadys død vekker i ham. Han tvinger oss til å transkribere teksten til følelser, og samtidig gis teksten momentum, fordi følelsene og tankene fortsetter i selve leseren, som et resultat av det direkte spørsmålet. "*can't you see the miserably puny cacti?*", "*can't you see the desert animals watching?*" (min utheving), insisterer han gang på gang, og sikrer seg tekstens kontinuum utover hans eget liv.

I sin siste roman *Pulp* (1994) iscenesetter Bukowski sitt store idol, Celines, død. Thomas H. Kane kaller denne typen narrasjon for "automortography" i essayet "The Deaths

of the Authors: Literary Celebrity and Automortography in Acker, Barthelme, Bukowski, and Carver's Last Acts" fra 2004: "[...] a reading that desires the biographical to melt with the fictional and thus encourages the production and reception of what I call automortography. Automortography is a site where the intentions of the text, and its apparent author, meet those of the survivor, where witness can be performed intimately" (Kane 2004: 410). Disse smelter sammen, og sammen blir de én forfatter i møte med døden, samtidig som de representerer forfatterens død. Forfatteren kreerer en fiksjonell verden hvor han kan vitne om sin egen død og dens resepsjon, og kan derfor til dels beskrive sorgen til de etterlatte. "Their fictions become biographies and their biographies fictions so that the pieces serve as invitations to read fiction biographically and biographies fictitiously" (Kane 2004: 410). Bukowski presenterer forfatterens død ved å inkludere historiske personer/forfattere i sin fiksjon, og på nytt skrive scener fra Celines død (Kane 2004: 411). Det samme kan vi si om Neal Cassady. Bukowski har skrevet en nekrolog over den døde kunstneren, full av respekt og ærbødighet. Både fortelleren og det beskrevne jeg er oppriktig triste på grunn av dødsfallet, og sørger over et tap. Fortellingen konstrueres i et håp om å rekonstruere virkeligheten.

Sosial bevissthet & motkulturens idealer

Don't Try
-Inskripsjon på Bukowskis gravstein-

Bukowski setter sammen karakterene og hendelsene i sine tekster som en collage av virkelige erfaringer, overdrivelser av virkelige erfaringer og fordreid virkelighet. Mer enn noen annen tekst kan samlingen *Notes* sies å være et eksempel på dette. Nettopp her har Bukowski begynt å forme karakteren som en refleksjon av personen han selv ønsker å fremstå som for andre, *A Dirty Old Man*. Som en moderne *pícaro*⁷⁵ beveger hovedpersonen, forfatteren selv, seg uhemmet fra episode til episode, fra spalte til spalte, fra minne til minne, fra minne til litterær tekst. Han beskriver samfunnet og sine medmennesker på en sjeldent ærlig og usminket måte, nettopp som en reporter. Karakterene og situasjonene han beskriver er virkelige og ekte, men de skjedde kanskje en annen dag, i en annen setting enn beskrevet i tekstene. Eller skjedde de presist slik Bukowski beskriver dem? Hvem vet? Og gjør det Bukowski noe mindre troverdig som skildrer av Amerikas undergrunn? Svaret mitt er nei. Han er ikke den type reporter som skildrer øyeblikkelige aktualiteter, men en reporter som tar seg godt tid med sine innlegg, en som observerer, husker, og nedtegner når det riktige øyeblikket byr seg, når han selv føler at ordenes effekt er maksimal. Det Bukowski gjør her er ikke å rapportere om en aktuell hendelse, men heller si noe generelt om hele den menneskelige eksistens.⁷⁶

Bukowskis *counterculture*-stempel stammer fra de mange utilsørte selvmotsigelsene i tekstene, ofte feilaktig tolket som politiske ytringer. Selvmotsigelse innebærer umuligheten av å velge side, hvordan er det da mulig å ta et politisk standpunkt? Julian Smith beskriver Bukowskis tekster som "typically individualist, anti-formal, anarchistic" (Smith 1985: 56). Det problematiske med slike tilnavn er at forfatteren utropes til en venstreradikal aktivist. Dette var aldri Bukowskis agenda. Han observerte og rapporterte det han så. Bukowskis

⁷⁵ Pikareshroman (av sp. *Pícaro*, 'gatetyv, svindler, omstreifer, eventyrer'), roman der en rekke løst sammenknyttede episoder fremstiller hovedpersonen, pícaroens liv. Typisk for pikareshromanen er at hovedpersonen er en avvikler som står utenfor den vanlige samfunnsrammen og ferdes fritt gjennom de sosiale samfunnsgruppene [...] fremstiller disse gruppene med uhemmet skepsis, besk kritikk og befriende humor (Lothe 2007: 171).

⁷⁶ Astri Urdal skriver i *Mellom fiksjon og fakta - reportasjen som genre* (2005) at det som er det karakteristiske for en god reportasje er at den "evner å kombinere en form for sannhet som handler om troskap overfor virkeligheten og en overskridende sannhet som man vanligvis bare tillegger litteraturen" (Urdal 2005: 4).

selvbiografiske og journalistiske historier ble publisert side om side med reportasjer om studentopprør, den politiske venstresiden, black power, politikorrupsjon, militærnekting, narkotika-advarsler, kontaktannonser og annonser for seksuelle tjenester, og med denne politiske konteksten fikk Bukowskis apolitiske tekster en politisk styrke i form av en aura av anarkisme og individualisme. Mange av historiene fra denne tiden handler nettopp om korrupsjon, motstand, fengsling, og kan lett forveksles med det å ta politisk standpunkt, sett i sammenheng med datidens samfunnssituasjon. Bukowski skapte et diskusjonsforum for innbyggerne av Los Angeles gjennom å speile virkeligheten med sine overdrevne beskrivelser, men unngikk samtidig å ta side i en politisk og litterær diskurs. Det finnes ingen planlagt transcendens i Bukowskis tekster, kun teser og antiteser i en fruktbar opposisjon som skaper mer nyanserte synteseer, og som igjen blir til nye teser og antiteser⁷⁷. Dette er Bukowskis dialektikk, og også Deleuze og Guattaris.⁷⁸ Det finnes ingen høyere sannhet, sannheten er selve prosessen av motsetningsrekker som avløser hverandre hos Bukowski, eller det Deleuze og Guattari kaller forvandlingsprosessen⁷⁹. Dette er nøkkelen til å forstå Bukowskis motvilje mot en politisk identitet, men også hans forkjærlighet for motsigelser. Kroneksemplet på hans motsigelser er en faktisk episode, som selvfølgelig også har funnet veien til litteraturen i blant annet ”Doing Time with Public Enemy No. 1”⁸⁰ fra *Tales of Ordinary Madness* (1981). Etter at Bukowski var arrestert av FBI, blir han sendt til psykolog og slipper militæret fordi han uttaler at han ikke tror på krig, men er villig til å gå i krig⁸¹. Hans selvmotsigende uttalelse skaper tvil rundt argumentene for og imot krig, og tvinger oss til å reeksaminere tidligere premisser for vår meningsdannelse om dette emnet. Bukowski er samtidig gal og mentalt frisk. Han er ”perfectly sane in his own mad way” som han selv sier i et intervju (Pivano 2000: 49). ”Bukowski’s raging countercultural cowboy is simultaneously a social reformer, doting father, blatant woman-hater and unrepenting criminal” (Encke 2003:

⁷⁷ Jeffrey Encke hevder at Bukowski oppnår progresjon ved å motsette seg, ”where a *thesis* (‘culture’) is contradicted by *antithesis* (‘counterculture’), one that reflects and to the certain extent resolves the antecedent contradiction” (Encke 2003: 48).

⁷⁸ Deleuze og Guattaris dialektikk er i tråd med Hegels, men de vektlegger den impliserte tankeprosessen istedenfor søken etter en definitiv erkjennelse. ”Hegel bruker ordet om anvendelsen av logisk tenkning til oppnåelse av klar, begrepsmessig erkjennelse av en sak, men gir det en særlig betydning ved sin lære om tankenes bevegelse gjennom de tre såkalte dialektiske stadier: tese, antitese og syntese. For Hegel betegner dialektikk også historiens utviklingsgang gjennom motsetninger som oppheves på et senere og ”høyere” trinn i utviklingen” (<http://www.snl.no/dialektikk/filosofi>).

⁷⁹ Process of becoming.

⁸⁰ do you believe in war? he asked me. no. are you willing to go to war? yes. [...] by the way, next Wednesday night we’re having a party of doctors and artists and writers. I want to invite you. will you come? no. all right, he said, you don’t have to go. go where? to the war (*Tales of Ordinary Madness* 2001: 12-13).

⁸¹ Mer om dette i Cherkovski 1997: 71-72.

50). Bukowski var apolitisk på bunnen, men dette betyr ikke at han ikke hadde et reflektert syn på samfunnet han levde i. Med sine tekster ønsket han å gi en stemme til arbeideren, uteliggeren og alkoholikeren, og å antyde en bakomliggende årsak for den følelsen av håpløshet som gjennomsyret disse menneskers hverdag. Bukowski var blant dem, og hadde derfor rett til å beskrive deres situasjon, i motsetning til elfenbenstårnpoetene som i århundrer hadde beskjeftiget seg med det skjønne og det sublime. Han anså det til og med som sin plikt:

What I've tried to do, if you'll pardon me, is bring in the factory-workers aspect of life', he said. 'The screaming wife when he comes home from work. The basic realities of the everyman existence ... something seldom mentioned in the poetry of the centuries. Just put me down as saying that the poetry of the centuries is shit. It's shameful' (Sounes 1998: 73).

Bukowski oppnår dette målet uten politiske preferanser. Han vekker lesernes interesse ved å være sjokkerende ærlig og brutal, ikke ved å velge en politisk eller ideologisk side. Encke lager et noe mer nyansert bilde av Bukowskis politiske og litterære agenda: "Those who marry Bukowski to a particular ideology – variably labeling him misogynist, proletarian, fascist, countercultural antihero, and so on – ultimately stray from the central feature of the work" (Encke 2003: 57)⁸². Det finnes en dypere mening i Bukowskis tekster som ofte er ignorert av den jevne kritiker. Det blir altfor enkelt å stemple ham med et ideologisk tilnavn uten å anerkjenne det faktum at Bukowski umulig kan ta politisk side når så mange av tekstene hviler på en innebygd selvmotsigelse. Som kjent er en politisk ideologi et helhetlig tankesett styrt av idéer som henger sammen på en logisk måte, en logikk som Bukowskis tekster mangler. Bukowski er en politisk unnviker som samtidig insisterer på å ha den ledende stemmen i det han beskriver, en selvmotsigelse i seg selv. Det er på samme måte lite gjennomtenkt å stemple ham som en "dirty old man" og ignorere det subtile som ligger under de grove ordene man leser, noe jeg kommer tilbake til i kapitlet "Bukowskis litteraritet".

Bukowskis scene er Los Angeles, det er hans mikrokosmos. Han snakker om det amerikanske samfunnet gjennom å beskrive Los Angeles. Han føler seg slått av det grandiose

⁸² [...] Such a move, common among Bukowski's fans and detractors alike, ignores an essential preference for contradiction at the center of the stories and poems, a far more enlightened "sneer" that sets him apart from the Beats and confessionals (Encke 2003: 57).

Amerika, oppfostret på dollar, maskiner, fabrikkrom, og som fører sine innbyggere ut i fortvilelse som resulterer i vold, narkotika og skilsmisser.⁸³ Bukowskis kulturelle ideal representerer en merkelig sammenblanding av høy og lav. Jeg synes at alkoholen, gamblingen og kvinnene altfor ofte fortrenger den sosialkritiske dimensjonen i hans forfatterskap. Los Angeles er for Bukowski en ondartet svulst: "Death and rot was everywhere. It was Los Angeles, near 7th and Broadway, the intersection where the dead snubbed the dead and didn't even know why. It was a taught (sic) game like jumprope or dissecting frogs or pissing in the mailbox or jacking off your pet dog (*Erections* 1975: 56). I *Notes* kaller han Los Angeles "a structure planned by rats and men and you had to live within it and die within it" (*Notes* 1969: 206). På en grotesk måte visualiserer han gang på gang alt det som han mener er grunnleggende feil med det amerikanske samfunnet: "[...] stones, walls, wind. my pecker and balls dangling without feeling. [...] I noticed for the first time that everything OWNED BY ANYBODY had a LOCK on it. everything was locked. a lesson for thieves and madmen, America the beautiful" (*Notes* 1969: 114). Bukowski avviser i sine tekster menneskelighet, fordi den ikke finnes rundt ham, han ser den ikke. Han er fortvilet og fortapt, uten håp om forløsning. Det finnes ingen trøst, verken i religion eller politikk.

[...] it's Man against govt. it's man who can no longer quite be fooled by a white Christmas with a Bing Crosby voice and dyed Easter eggs that must be hidden from kids who must WORK TO FIND THEM of future presidents of America whos faces on TV screens must make you run to the bathroom and puke (*Notes* 1969: 68).

Heller ikke sex gir ham en mulighet til flukt fra virkeligheten. Hans kvinner er objektifiserte og likestilte mennene, og kan gi ham lite annen fornøyelse enn den seksuelle som varer kun et kort øyeblikk, eller kortere. Ingen kameratskap er mulig, kun galskap står igjen.

Bukowskis bånd til den radikale undergrunnspressen var mange og sterke. I tillegg til å ha vært nær venn med flere av redaktørene, har han selv vært både redaktør og bidragsyter til utallige små og store litterære og ikke-litterære tidsskrifter. Han har gjennom dette arbeidet vært en viktig brikke i kampen for ytringsfriheten som pågikk i Amerika i perioden 1950-70. Han har vært både vitne og årsak til arrestasjoner av redaktører og avisansatte pga upassende

⁸³ James Michael Cooke, forfatteren av *The grotesque tradition in the short stories of Charles Bukowski* (1988) trekker en parallell mellom Bukowski og Charles Chaplin i deres "noble protest against dehumanization" (Cooke 1998: 21)

publikasjoner. I 1962 skrev han antikrigshistorien "Peace, Baby, Is Hard Sell" og var på linje med 60-tallets "peace and love"-ideologi selv om han tilsynelatende var en misantrop, "to hide his essential tenderness", hevder Calonne (Calonne 2010: xvi). Det er også her vi finner hans sterkeste link til Beat-poetene, noe som har blitt benektet av en del historikere⁸⁴. Det som ikke lar seg benekte er at Bukowski levde og skrev og utga litterære tekster i samme publikasjoner⁸⁵ som Beat-forfatterne, og også leste deres utgivelser.⁸⁶ Bukowski følte seg nærmere punk- enn beat-scenen, men nektet å definere seg selv, og å bli definert. Aubrey Malone skriver i sin Bukowski-biografi:

All he wanted to be was himself, but that was a tough task for anyone in the public eye. You had only to look around at other writers to see why. All of them, for Hank, had compromised in some way. Ginsberg was a classic example of the syndrome in his view, selling out his gift after he became the property of the establishment and ending up as a solipsistic bore (Malone 2003: 104).

Men, som en samtidig, på kanten av det godtatte var Bukowski unektelig bundet til Beat-poetene. Han leste og anmeldte deres tekster i litterære magasiner⁸⁷. På mange måter er Bukowskis liv og måten han transformerte det til kunst av større interesse enn selve kunsten. Adam Kirsch hevder at "the crucial episodes in his biography are reworked again and again in his poems and novels, so that any reader quickly learns the broad outlines of his story (Kirsch 2005: 3). Bukowski aktualiserer på nytt og på nytt hendelser fra sitt eget liv. Dette er et kjennetegn ved genren reportasje ifølge Jo Bech-Karlsen: "Kravet om aktualitet er like grunnleggende som faktakravet. Når det dreier seg om begivenheter fra fortiden, er nøkkelordet 'aktualisere' [...]" (Bech-Karlsen 2007: 21). Jeg kommer i det følgende til å ta for meg Bukowskis posisjonering innefor journalistikken ved se på "Notes"/Notes utforming

⁸⁴ I sin bok *Essays on the Literature of the Beat Generation* fra 1990 tar Gregory Stephenson oss på en reise gjennom Beat-litteraturen, en reise inn i lyset, fra et primitivt sted til en ny og opphøyd bevissthet gjennom myte, magi og spontan improvisasjon. Bukowski nevnes dog ikke med et ord. Dette var regelen, ikke unntaket.

⁸⁵ For eksempel *The Outsider*, *Beatitude*, *City Lights Antology*, *Wild Dog* og *Bastard Angel* for å nevne noen.

⁸⁶ I 1966 ble Bukowski venn med Harold Norse, amerikansk poet i eksil med assosiasjoner til Beat-generasjonen, homo-aktivist, forkjemper for idiomatisk tilnærming til litteratur og amerikansk samfunn. Norse flyttet til Venice, California fra sitt årelange eksil i blant annet Paris og Tanger, og slo seg ned ikke så langt fra Bukowskis eget Hollywood-hjem. Vennskapet var preget av gjensidig respekt og resulterte i at Norse introduserte Bukowski til den etablerte litterære institusjonen ved å publisere ham i antologien *Penguin Modern Poets 13* (1969). Bukowski skrev til Norse: "Whenever I read you my own writing gets better – you teach me how to run through glaciers and dump siffed-up whores. This is not saying it well, but you know what I mean. God damn you, Norse, i've just burnt a trayfull of french fries while WRITING about you!". Vennskapet varte livene ut og de hadde en omfattende (upublisert) korrespondanse som bevis på dette. En annen av Norses gode venner var beatnik Allen Ginsberg, som i likhet med andre beat-poeter, nøt mindre anseelse i Bukowskis øyne.

⁸⁷ I 1967 anmeldte han blant annet Allen Ginsbergs *Empty Mirror* i det litterære magasinet *Olé*.

og medienes innvirkning på tekstens legitimitet, og videre konsentrere meg nærmere om reportasjen "Jaggernaut" fra 1975.

Dirty Old Mans fødsel.

En reporter er født

I have created the eternal drunk image somewhere in my work and there is a minor reality behind it. Yet, I feel that my work has said other things. But only the eternal drunk seems to come through.

-Bukowski-

I 1967 begynte Bukowski å skrive for John Bryan's ukentlige magasin *Open City*⁸⁸. John Bryan var en klassisk skolert journalist som hadde jobbet for mange store og etablerte aviser før han i 1964 sluttet i *The Chronicle* og startet *Open City Press*, San Franciscos første alternative avis med utgivelser fra november 1964 til mars 1965. I forordet til *Notes* skriver Bukowski: "Bryan is a type of crazy idealist and romantic. He quit, or was fired, he quit *and* was fired [...] from his job at the *Herald-Examiner* because he objected to them airbrushing the cock and balls off of the Christ child" (Notes 1969: 5). I 1967 startet han *Open City* i Los Angeles, etter at han fratrådte sin stilling som daglig leder i *Los Angeles Free Press*. Han var en magnat innenfor avispublisering og på mange måter et en-manns band. Magasinet hadde undertittelen "Weekly Review of the Los Angeles Renaissance", og var for det meste finansiert av Bryan selv. Bryan forklarer best selv mottoet for magasinet:

OPEN CITY will not write just for an underground readership. We are very much interested in what happens within the greater community and intend to report issues which affect everyone . . . we are especially interested in covering those areas of conflict which the sell-out daily press so nervously ignores, those areas where angry and determined minorities continue to challenge the worst contemporary madness and injustice.⁸⁹

⁸⁸ Informasjon om John Bryan og hans *Open City* finnes i alle Bukowski biografier, samt San Francisco Public Library Herb Caen Magazines and Newspapers Center.

⁸⁹ <http://sfplmagsandnews.blogspot.com/>

Med en slik agenda passet dette gatemagasinet perfekt for Bukowskis behov med tanke på hans inspirasjon og stil. Samtidig håpet John Bryan på at Bukowskis erfaring med alternativ presse og hans beryktede personlighet ville føre til økt sirkulasjon for gateavisen. Bukowski startet i *Open City* med en anmeldelse av A. E. Hotchners *Papa Hemingway* (1966), før han en dag satte seg ned, åpnet en boks med øl og skrev overskriften til det som kom til å være et viktig vendepunkt, og et navn som skulle henge ved ham livet ut, "Notes of a Dirty Old Man". "There was not the tensness or the careful carving with a bit of a dull blade [...] Nor was there any need to simply tap out a flat and careless journalism (er, journelesé??)" (*Notes* 1969: 6). Igjen bruker Bukowski forvrengning av et ord for å poengtere sin mening. Han kritiserer både den møysommelige diktingen, og den kjedelige faktaoppramsende journalistikken. Uten hierarkiske predisposisjoner ytrer han sin mening, og gjør ingen forskjell på de ulike kategoriene.

Bryan var politisk aktivist som mente at Amerika trengte en modig undergrunnsavis som var like åpen språklig som grafisk. *Open City* ble en revolusjonær gateavis som motsatte seg alle former for diskriminering og sosial urettferdighet, samtidig som den sto for ytringsfrihet og seksuell opplysning⁹⁰. Dette gjorde at John Bryan og *Open City* ofte havnet i unåde hos politiet, og til slutt – etter at John Bryan var tiltalt for seksuelt upassende adferd⁹¹ og fikk en bot på \$1000 – måtte magasinet stenge dørene medio mars 1968. Charles Bukowskis spalte "Notes of a Dirty Old Man" debuterte i *Open City* Vol. 2 No. 2, May 12 - 18 – og varte i 87 uker. "There seemed to be no pressures. Just sit by the window. Lift the beer and let it come. Anything that wanted to arrive, arrived. [...] Think of it yourself: absolute freedom to write anything you please" (*Notes* 1969: 6).⁹²

For meg virker det som om det var umåtelig viktig for Bukowski å ikke fremstå som *litterær*. Hans senere korttekster ble mer nyanserte i forhold til samfunnet som omga ham, og mer sensibilitet ble lagt i ordene. I essayet "The Fascination of the (Extra)Ordinary: The Short

⁹⁰ Den seksuelt overskridende historien til Bukowski "The Rapist's Story" som var publisert i *Harlequin* i 1957, var opprinnelig sendt inn til *Story* i 1952 og er dermed 3 år eldre enn Vladimir Nabokovs *Lolita* som utkom (1955). I *Notes* fortsetter han å eksperimentere med eksplisitte og "på kanten" seksuelle emner. Vi kan spekulere i om dette var gjort bevisst for å tekkes lesere av pornomagasinen, men det bidro utvilsomt til hans rykte som Dirty Old Man.

⁹¹ "Preparing and distributing obscene matter."

⁹² I sitt rekviem til *Open City* skrev *Los Angeles Free Press* i lederen: "The establishment didn't like OPEN CITY. It saw too much and said too much. It performed a very vital function while it lived. It let voices be heard which too often were smothered in the press and hurry up of everyday. Where OPEN CITY died another must spring up. There's room in this town and this society for more than one alternate voice paper" (<http://sfplmagsandnews.blogspot.com/>).

Stories of Charles Bukowski" (1998) følger Russell Harrison utviklingslinjen til Bukowskis korttekster. Han viser at de første tekstene fra *Notes* er forskjellig fra de senere som for eksempel *Hot Water Music* i kraft av deres spontanitet, naivitet og avvik fra den godkjente litteraturen (Harrison 1998: 255). Harrison mener at dilemmaet karakterene fra Bukowskis tidlige forfatterskap var konfrontert med var "how to respond to the legitimate demands of the social world while at the same time maintaining one's self" og dette dilemmaet ble bare større i det senere forfatterskapet (Harrison 1998: 265). Jeg er enig med Harrison, ikke minst fordi den viktigste karakteren i Bukowskis tekster oftest er Bukowski selv. Han projiserer egen selvmotsigelse på sitt narrative alter ego. Igjen snakker vi om urealiserbare selvmotsigelser, og på samme måten som Bukowski selv, er hans karakterer drevet av et vanskelig paradoks. Bukowskis tekster er gjennomsyret av en genuin sympati for de fattige, noe som er spesielt tydelig i "Notes". Han er tidvis frustrert over menneskenes gjentatte stupiditet, men forblir ved deres side. Han gjør dem aldri til ofre, men rapporterer tingenes tilstand. På en satirisk måte skildrer han det 20. århundrets Amerika og dets sosiale forhold, institusjonsmakta, menneskene fra L.A.s slumområder.⁹³

Med spalten "Notes" starter Bukowski prosessen med å bygge en personlig myte. Dirty Old Man trer frem i beskrivelsene av Bukowskis liv og omgivelser, stadfestet av en vulgaritet i språket. I tillegg fikk han direkte tilgang til sitt publikum. *Open City* var distribuert over hele stor Los Angeles-området, og dette gav Bukowski et enormt fortrinn til å profilere karakteren med umiddelbar virkning.

For action, it has poetry beat all to hell. Get a poem accepted and chances are it will come out 2 to 5 yers later, and a 50-50 shot it will never appear, or exact lines of it will *later* appear, word for word, in some famous poet's work, and then you know the world ain't much. [...] But with NOTES, sit down with a beer and hit the typer on a Friday or a Saturday or a Sunday and by the Wednesday the thing is all over the city (*Notes* 1969: 6).

I 1969 ble *Notes* utgitt samlet i bokform av *City Lights*, noe som for Bukowski betydde en overgang til godtatt forfatter. Forskjellen mellom å publisere tekster i avisform i motsetning

⁹³ Glenn Esterly tilspisser beskrivelsen i en artikkel i *Rolling Stone*: "He writes about what he has experienced: poverty, menial jobs, chronic hangovers, hard women, jails, fighting the system, failing, feeling bad. The impression created is of someone who's trying to gnaw himself free at the ankle" (Esterly 1976: 2).

til bokform kan sees på fra to forskjellige perspektiver. Begge perspektivene handler om å bevege seg fra periferien og inn mot et sentrum, men innebærer to helt ulike bevegelser. Det å publisere i en avis eller magasin gir forfatteren større gjennomslagskraft hos det brede publikum, mens det å bevege seg fra avisform til bokutgivelse innbærer større oppmerksomhet hos den lærde standen, og dermed også større legitimitet som litterær forfatter. Vi vet alle at livet til en litterær tekst til enhver tid betinges av historiske, sosiale og materielle faktorer. Teksten, og samtidig leserens tilegnelse av den, avhenger av premissene som bestemmes av dens materielle og bokhistoriske utforming. I *Bokhistorie* viser Tore Rem oss gjennom utvalgte artikler hvordan ikke bare teksten, men også dens utforming i form av typografi, layout, format og innbinding endrer seg over tid og har innvirkning på leserens oppfatning av teksten. Det at en tekst får plass i bokenes verden, innebærer at den gis autoritet. "Notes" gjorde et generisk hopp fra gaten til selve den litterære institusjonen. Den gjorde et diskursivt hopp fra å bli lest som narrativ virkelighet til å bli betraktet som fiktiv narrasjon, menst teksten forble den samme. "Det innbundne medium av papir og trykksverte kaller vi bare en bok [...] Betydningsdannelsen til det vi er vant med å tenke på som bokas innhold, teksten, influeres av det medium den befinner seg i", skriver Rem (Rem 2003: 12). Boken som medium og bærer av innhold gis litterær autoritet. *Notes* og "Notes" er identiske i innhold men har ulike fysiske uttrykk. Hvis vi ser bort fra bokens materialitet, er det bare teksten igjen, og den er den samme uansett medium. Med dette faktumet faller premissen for hva som er god litteratur, og hva som ikke er god litteratur på bakgrunn av mediet det opptrer i, på sin egen urimelighet.

City Lights' utforming av *Notes* har mest sannsynlig også bidratt til bildet av Bukowski som en *snuskubbe*⁹⁴. Forsiden prydes av et mindre bilde av forfatteren/fortelleren som holder på å tenne en sigarett mens han smiler lurt til fotografen som om han nettopp har sagt: "Nå skal du høre en bra historie..." eller "Nå skal jeg fortelle deg hva som skjedde meg forleden dag...". Det samme bildet er brukt i City Lights' utgave fra 1973, men denne gangen er bildet forstørret slik at det pryder hele forsiden. I en nyere utgave fra Virgin Books er forsiden en collage av kvinner, bøker, alkohol, røyk, skitne hotellrom. I likhet med andre nyere utgaver som de fra Eburry Press, Essex House og Transworld, er fotografiet av forfatteren erstattet med tilfeldige illustrasjoner av detaljer som kan assosieres med

⁹⁴ Den svenske oversettelsen av boken heter *En snuskubbes anteckningar*, og er etter min mening en meget treffende tittel. *Notes* er per dags dato ikke utgitt i norsk oversettelse.

Bukowskis liv og innholdet i *Notes*; kaffe, hotellrom, take away-mat, kvinner, nakne kropp. Bukowski har nå blitt et velkjent navn, og trenger ikke lenger bildet av en snuskgubbe for å selge bøker. Det ikoniske bildet av en arrete mann, med et hemmelighetsfullt smil om munnen er innprentet i lesernes sinn, men selve fotografiet er borte fra hyllene. Hans litterære posisjon er etablert. På baksiden av førsteutgaven er det gjengitt et utdrag fra forordet skrevet av Bukowski selv i 1969:

People come to my door—too many of them really—and nock to tell me NOTES OF A DIRTY OLD MAN turns them on. A bum off the road brings in a gipsy and his wife and we talk...drink half the night. A long distance operator from Newsburgh, N.Y., sends me money. She wants me to give up drinking beer and to eat well. I hear from a madman who calls himself 'King Arthur' and lives in Vine Street in Hollywood and wants to help me write my column. A doctor comes to my door: 'I read your column and I think I can help you. I used to be a psychiatrist.' I send him away... (*Notes* 1969: 6-7).

Dette er Bukowskis lesere, og dette er bare en brøkdel av galskapen som venter deg mellom permene. Allerede i forordet posisjonerer Bukowski seg som hovedpersonen, høyst tilstedeværende i teksten og som eier av narrasjonen. Han lar oss kjenne lukten av søppel og lort, noe som forsterkes av det direkte språket, men bare så mye som han selv ønsker at vi skal lukte. Han er samtidig forteller og forfatter. Fortelleren ønsker å fortelle, mens forfatteren kynisk holder igjen, fordi hele sannheten er for grov eller fordi han ønsker å holde på leserens interesse til neste avisspalte/kapittel, støttet av språket som til det fulleste oppfyller forventningene som vekkes av bokens tittel. Det er rått, brutalt, vulgært, ærlig, det er til tider vanskelig og flaut å lese, det er høyst menneskelig!

Notes er delt inn i artikler som alle varierer i lengde og utforming. Som en eksakt gjengivelse av "Notes" er boken et bevis på hvilken journalistisk frihet Bukowski hadde i *Open City*. "Notes" var tilstandsrapporter på L.A.s pulserende bakgater. *Notes* på sin side er en rhizomatisk labyrinth. De er identiske men likevel milevis fra hverandre. "Notes" er preget av diskontinuitet skapt av mediet det opptrer i, mens *Notes* påberoper seg journalistisk form uten i realiteten å ha eksplisitt krav på det på bakgrunn av dette. Vi kan på hvilket som helst sted tre inn i rhizomet *Notes* og begynne å lese de ulike avsnittene. Hver av tekstene er en selvstendig korttekst, et punktnedslag midt inn i et øyeblikk. Til sammen konstituerer de et

heterogent rhizomatisk system. De kan leses sammenhengende, eller separat⁹⁵. Avsnittenes formmessige varisjon som dikt, reportasje, prosadikt, essay, anekdote viser Bukowskis lek med det generiske. *Notes* nekter definering og genremessig plassering, på mange måter som sin skaper.

Bukowski bruker samtidig journalistiske og litterære virkemidler i sine tekster og visker slik ut skillet mellom skjønnlitteratur og sakprosa. Det journalistiske kravet ligger i etterprøvbarhet, som jeg har vist tidligere, og også vil vise senere i avhandlingen, kan en lett finne både litterære karakterers og situasjoners motsvar i Bukowskis virkelige liv. Samtidig omformer litterære virkemidler virkeligheten til en ny virkelighet, noe som bringer oss inn på fiksjonens territorium. Torunn Borge skriver i forordet til boka *Yrke, reporter* (1999):

Reportasjen står i rak motsetning til propaganda; reportasjen står i et hat-kjærlighetsforhold til nyhetsprogrammet; reportasjen tærer på litterære sjangre som reisebrevet og reisedagboken, samt novellen og romanen fra Cervantes og fremover; reportasjen står historieskrivningen nært idet forståelsen den prøver å oppnå går utover nyhetsmeldingens; reportasjen står essayet nært ved reporterens spørrende holdning til hendelsene [...] (Borge 1999: 11).

Reportasjen er tradisjonelt definert som sakprosa. Jeg ønsker å tilbakestille denne påstanden og redefinere reportasjen som en hybridsjanger i krysningspunktet mellom fiksjon og fakta, altså verken skjønnlitteratur eller sakprosa.⁹⁶ Jeg har i det lengste håpet på å unngå å skrive om Karl Ove Knausgårds *Min Kamp* (2009) som også visker ut skillet mellom fiksjon og virkelighet, men det er dekkende å sitere Christian Refsums kommentar til debatten boken har skapt i den senere tid⁹⁷. Akkurat som Mykles *Sangen om den røde rubin* (1956) utfordrer Knausgård folks forkjærlighet for virkelighet og litteraturviternes forkjærlighet for fiksjonen.

⁹⁵ Jeg har eksempelvis tatt for meg episoden om Neil Cassady som en selvstendig tekst.

⁹⁶ I 2008 ble Øystein Lids masteroppgave *Reportasjen som litterær genre* utgitt ved Universitetet i Bergen. I motsetning til Urdal som tar for seg den lange reportasjen i form av reportasjeboka, valgte Lid å forholde seg til kortprosa. Lid kritiserer den litterære institusjonen for dens manglende vilje til å se på de litterære kvalitetene ved reportasjen. "Der *Litteraturvitenskapelig leksikon* nyttar 58 ord på å sammenfatta reportasjefotografiet, fjernsynsynhende og litterær reportasje i ein enkelt definisjon, har Jo Bech-Karlsen skrive ei bok på 350 sider om berre den sistnemnde greina" (Lid 2008: 7-8). I sin argumentasjon åpener Lid for at det er lov å dømme så lenge dommen er rettferdig. "Blant anna må han ikkje sparka nedover. Her ligg også eit felles prosjekt med skjønnlitteratur som tek opp i seg samfunnsmessige problemstillingar" (Lid 2008: 88).

⁹⁷ Jeg har i alle fall valgt å holde meg unna tabloide debatter og leserinnlegg i Dagbladet og VG med mer.

[...] det ville være ille om oppmerksomheten om litteraturen i skjæringspunktet mellom sakprosa, dokumentar, selvbiografi og fiksjon skulle skape inntrykk av at bare slik litteratur handler om virkeligheten. Ikke bare inviterer romanens tidkrevende ”Tenk om ...” fortsatt til en kognitiv lek med en selvstendig berettigelse. Svært mange innsikter og sannheter kan fortsatt bare formidles som fiksjon. Derfor er det problematisk hvis vi i begeistringen over virkeligheten glemmer hvordan fiksjonen på sin særegne måte også handler om virkelighet (Refsum 2010: 1).

Refsums forsvar for fiksjonen er et eksempel på den litterære institusjonens motvilje mot å godta *faktiske* tekster som god og verdig litteratur. Slik jeg ser det er det leseren, og ikke forfatteren, som setter premiss for hvilken sannhet som er den dominerende i en tekst.⁹⁸ Det er leseren med sin livserfaring, leserhorisont, bakgrunn og interesser som er den avgjørende brikken i fortolkningsprosessen. På samme måten er det litteraturviteren som bevisst bestemmer hvilken inngang til teksten hun eller han ønsker å bruke. Som en rhizomatisk organisme står teksten klar til å ta imot uten preprogrammeringer.

Jaggernaut.

Reporteren Bukowski

But I am just an old guy with some dirty stories. Writing for a newspaper, which, like me, might die tomorrow morning.

-Charles Bukowski-

Vi husker fra de foregående kapitler at Bukowski tidlig posisjonerte seg som en selvbiografisk forfatter. ”Bukowski was exploring the intersection between the supposed ‘facts’ of autobiography and the imaginative remaking of experience” skriver Calonne i innledningen til *Portions* (Calonne 2008: xix). Bukowski tar fullt utbytte av Arne Melbergs mestertrope både-og, og bryter ned alle konvensjonelle genreforestillinger. Med samme

⁹⁸ I en artikkel i Morgenbladet fra 02.04.04 skriver Maria Reinertsen om to typer sannheter, en vi får gjennom å lese skjønnlitteratur, og en vi får gjennom sakprosa. Hun hevder at hvilken sannhet som trer frem fra teksten avhenger av kontrakten mellom teksten og leseren. Om Ayn Rands *Atlas Shrugged* skriver hun: ”Som leser har du mulighet til å tro på fiksjonene og være uenig eller enig i saken. Andre tekster lykkes ikke med å overbevise på noen av måtene” (Reinertsen 2004: 2).

selvfølgelighet som med selvbiografien stuper han ut i hver ny diskurs og nekter å genreforhandle med oss.

Los Angeles var hans journalistiske ”beat” og han rapporterte fra blant annet *Rolling Stone*’s konsert i ”Jaggernaut”⁹⁹. Reportasjen ble utgitt i oktober 1975 i *CREEM Magazine*. Bukowski plasserer seg selv i en faktisk hendelse, både som deltaker og observatør. Allerede i første setning stadfester han hendelsens sannferdighet ved å oppgi dato og sted for konserten, detaljer som enhver leser lett kan få bekreftet, ”They opened on the 9th at the Forum”. Et enkelt nettsøk viser at *Rolling Stones* var på USA-turne i 1975, og at de 9. juli spilte på Forum i Los Angeles.¹⁰⁰ At forfatteren er lik forteller befestes i en 1 person narrasjon, der flere sannferdige detaljer bekrefter forfatterens tilstedeværelse, ”the track is right across the Forum”, ”Ron Wood was the rythm guitarist replacing Mick Taylor”, ”bouquets fly. One hit Mick in the face. Mick tries to stamp out a big ball baloon that lands on stage”. I tråd med Bech-Karlsens definisjon av verdig journalistikk plasserer Bukowski seg i en åpen fortellerposisjon, slik at leseren ikke skal være i tvil om hvem som rapporterer om hendelsen. Det er mange detaljer med i teksten som beskriver konserten, de fleste kan bli bekreftet av oppføringer og nettartikler, noen er Bukowskis egne personlige opplevelser.

Bech-Karlsen trekker en linje fra historie til plot i en narratologisk struktur. Historien beskriver en kronologisk gjengivelse av handlingen, mens plotet er et bearbeidet og dramatisert handlingsforløp. Begge komposisjonene er knyttet til Aristoteles’ klassiske fabelbegrep¹⁰¹, og er ifølge Bech-Karlsen nøkkelen til å forstå den journalistiske fortellingen (Bech-Karlsen 2007: 81). I ”Jaggernaut” er Bukowski plassert i den journalistiske fortellingens 3. nivå, den eksistensielle fortellingen, der ”ambisjonen er å fortelle om menneskers liv og livsvilkår” (Bech-Karlsen 2007: 93). Han forteller om noe mer enn kun konserten han rapporterer fra, han maler et bilde av livet generelt for den som vil se. Bukowski forteller oss om livet på travbanen, ”the tracks aren’t what they used to be: full of hollering drunks and cigar smokers, and girls sitting at the side Benches and showing leg all the way up to the panties”, om avenyen Manchester, ”the streets were full of private residents behind iron bars with guards. And funeral homes”, og noe spottende om sitt inntrykk av bandet:

⁹⁹ ”Jaggernaut” er gjengitt i sin helhet i Appendiks på side 115, og sidetallsanvisningene vil derfor ikke være oppgitt i brødteksten.

¹⁰⁰ De utga også en live plate fra konserten, med tittel *L.A. Fog*.

¹⁰¹ Ifølge *Store Norske Leksikon* beskrev Aristoteles fabelen som sammenføyning av begivenheter i tragedien.

Mick was down there in some kind of pajamas with little strings tied around his ankles. Ron Wood was the rhythm guitarist replacing Mick Taylor; Billy Preston was really shooting-off at the keyboard; Keith Richards was on lead guitar and he and Ron were doing some sub-glancing lilted highs against each other's edges but Keith held a firmer more natural ground, albeit an easy one which allowed Ron to come in and play back against shots and lobs at his will. Charlie Watts on tempo seemed to have joy but his center was off to the left and falling down. Bill Wyman on bass was the total professional holding it all together over the bloody Thames-Forum.

Hovedvekten i artikkelen ligger likevel, som i det meste av det Bukowski skriver, på Bukowski selv. Leseren ser med Bukowskis øyne mens han er på vei inn til konserten, mens han leter etter setet sitt, mens han står i barkø. Nonchalante blikk kastes bort på scenen bare for å konstatere at, jo, de står der og spiller. Mest plass blir brukt til å beskrive samfunnet med et skjevt blikk, som for eksempel i møte med ungdommene på parkeringsplassen. "The younger generation was no longer pro-dope and anti-alcohol – they had caught up with me: they used it all. When 27 nations would soon know how to use the hydrogen bomb it hardly made sense to preserve your health". Et annet eksempel er hans kommentar til den økonomiske situasjonen i Amerika: "the government owes their balls to the banks and the banks have over-lent to businessmen who can't pay it back because the people can't buy what business sells because an egg costs a dollar and they've only got 50 cents".

Reportasjen hører til virkeligheten, men den beskjeftiger seg samtidig med det genuint menneskelige som er veldig vanskelig å sette inn i virkelighetens rammer. Bukowski veksler i "Jaggernaut" mellom et faktisk objektivt og et følelsesmessig subjektivt fortellerperspektiv, selv om den subjektive fortelleren er klart ledende. Selve handlingsplanet finner vi på tre eksistensielle nivåer der det første nivået er rammen for konserten og fortellingen. Bukowski stadfester fortellingens scene, de faktiske opplysningene som sted og tid, hvem som står på scenen, hva de har på seg, deres handlinger og oppførsel på scenen. Dette er alle opplysninger som er empirisk etterprøvbare og er utgangspunktet for den journalistiske fortellingen. På det neste nivået finner vi Bukowskis personlige opplevelse av de faktiske forholdene og hans kommentar til og refleksjoner over det som umiddelbart omgir ham. "I sat down next to row N and watched the Mick work. I sensed a gentility and grace and desperateness in him, and still some of the power: I shall lead you children the shit out of here". Dette handlingsplanet gir oss et levende bilde av den sommerdagen *Rolling Stones* spilte i Forum, Los Angeles: "I

left early. Outside they seemed bored”, ”a large chap drunk on cheap wine ran toward me telling me that his wallet has been stolen. I lifted my elbow gently into his gut and he bent over and began to vomit”. Bukowski forteller om en personlig reise han foretok en dag i 1975. På disse to handlingsplanene finner vi det journalistiske arbeidet som er nedlagt i teksten. Vi presenteres for selve handlingsrammen, samtidig som Bukowski tar opp et utvalg av essayistiske refleksjoner som han selv mener sier noe om tekstens hovedanliggende. Noen av digresjonene forblir på plan 2, mens andre transcenderer over i et overordnet tredje plan.

På det tredje nivået finner vi Bukowskis kommentar til samfunnet i form av erindringer, digresjoner, assosiasjoner: ”the tracks aren’t what they used to be: [...] People on their last funds, on their last unemployment check, on borrowed money, stolen money, desperate stinking diminishing money are getting dismantled forever out there”. Dette handlingsplanet gir oss det store bildet om samfunnssituasjonen i Amerika, og på et mikronivå utbroderes beskrivelsene på de foregående planene. Gjennom hele teksten står Bukowski i en åpen posisjon, noe som ikke er påkrevd i Bech-Karlsens eksistensielle fortelling, men som styrker hans kontrakt med leseren. Han legger heller ikke skjul på at samfunnskritikken er han egen, og bygger på egne erfaringer og betraktninger. ”*I think times are much harder than the government tells us*”, ”*I sensed a gentility and grace and desprerateness in him...*” (min utheving). Vi finner også spor av metakommentar spredd forsiktig i teksten: ”feeling more like another piece of meat in the tide than if you have stayed home and read Ezra, or Tom Wolfe or the financial section” eller i dialogen i slutten av teksten der hans følgesvenninne spør: ”You going to write a bout it?”. I første eksempel nevnes det i samme åndedrag kanonisk litteratur, narrativ journalistikk og økonominyheter. Bukowski viser til hele bredden av tekster uten å gjøre generisk eller kvalitativ forskjell på dem. Han opphører lesning til en høyere moralsk handling når han stiller den som motpol til gamblingen på travbanen, og med dette gir leseren, og ikke institusjonen, makten over teksten. Samtidig forsterker han sin egen autoritet på området ved å bruke referanser fra litteraturens og journalistikkens verden; han skaper sin egen *litterærjournalistiske etos*, noe som medfører myndighet og fri råderett over stoffet. I det andre eksemplet er det implisert, som en metakommentar til egen skriving, at Bukowski tjener sitt levebrød av å skrive, og at enhver erfaring han gjør kan ende opp i en av hans tekster. Teksten avsluttes med en ordutveksling mellom fortelleren og hans følgesvenninne, som samtidig representerer et antiklimaks i forhold til hele handlingen. ”You going to write about it?” ”I don't know. I can't get any reaction, I can't get any reaction at all”. Etter å ha dratt leseren fra nåtiden til fortiden,

fra et metaplan og tilbake til nåtiden igjen, insinuerer han at reisen kanskje ikke var verd bryet likevel, alt dette under selve skrivehandlingen mens han nedtegner kveldens hendelser. Dette nullpunktet gjør at sluttpassasjen skiller seg fra resten av teksten, og etterlater leseren mildt forundret.

Bukowski er i ”Jaggernaut” midt inne i en materiell virkelighet som med sine lukter og lyder utløser en subjektiv reaksjon i reporteren. Bech-Karlsen spør: ”hva skjer med virkeligheten når den oppleves av et tolkende subjekt og omsettes til reportasjetekst? Kan virkeligheten overleve i teksten?” (Bech-Karlsen 2000: 151). Det er uansett genre, et menneske som sanser, lukter og hører, og som omsetter sine inntrykk til tekst og konstruerer en virkelighet for leseren. Bukowski ser, tolker og skriver, og uansett hvordan vi snur og vender på det, er det fortsatt en subjektiv sannhet. Ved å beskrive lukter og lyder gir Bukowski reportasjen sin flere dimensjoner, og transformerer konserten til et komplett bilde som for leseren kan fremstå som en egen virkelighet. Utbroderingene gjør at leseren føler at han eller hun selv var til stedet i Forum, 9. juli 1975, og dermed kan få mer utbytte av teksten, uten å miste troverdighet, takket være Bukowskis posisjonering i det journalistiske feltet. Han inkorporerer seg selv som kilde i teksten ved å ta rollen som observatør og kommentator.

Tidsmessig er Bukowski i samsvar med reportasjeregler. Artikkelen er skrevet og utgitt kort tid etter konserten og beskriver en aktuell hendelse i Los Angeles’ hverdag. Men hans observasjoner er personlige. Reportasjefortellingen er journalistens fortolkning eller konstruksjon av virkeligheten, hevder Jo Bech-Karlsen (Bech-Karlsen 2007: 240). Bukowskis virkelighet består av det han forteller om, bandet på scenen er et sekundært element i hans opplevelse av konserten i Forum 9. juli 1975. Han forholder seg til virkeligheten slik den fortoner seg for ham; vanskelig å parkere, vanskelig å finne plassen, mange mennesker, bandet lang unna på scenen. Alt dette er sanne komponenter når han beskriver det som skjer rundt ham. Han forteller mer om publikum enn om artisten, han rapporterer fra konserten, ikke om konserten. Han observerer og reflekterer over sine observasjoner på stedet. ”*I sat down next to the row N and watched the Mick work. I sensed a gentility and grace and desperateness in him, and still some of the power*” (min utheving). Bukowski reflekterer over inntrykket sitt, og gir leseren muligheten til å danne seg et mentalt bilde av det, men uten å forlede. Bukowski innrømmer: ”*I sensed*”, og lar leseren vite at dette er en subjektiv tolkning av det visuelle inntrykket. Og at han er sin egen kilde. Nye krefter innenfor det journalistiske feltet har i den senere tid blitt enige om at det kun finnes ett krav som må kunne stilles til reportasjen; at reporteren må ha vært på stedet som han rapporterer fra (Bech-Karlsen 2000:

168)¹⁰². Dette kravet er på mange måter ambivalent, fordi det beror på reporterens troverdighet. Hvordan kan vi som lesere bedømme denne troverdigheten? Hvordan kan vi være trygge på at én rapporterer sannferdig og kan kalles reporter, mens en annen dikter fritt, og dermed er en forfatter. Svaret ifølge Bech-Karlsen er at reportasjen må leses i sammenheng med det samtidige nyhetsbildet (Bech-Karlsen 2000: 172). For å tro på Bukowski må det være allment kjent at konserten fant sted på dato og sted som beskrevet i reportasjen. Grensene mellom litteratur og journalistikk er flytende, og for Bukowski selv ikke-eksisterende. Paradoksalt nok reflekterer han på sin særegne måte over reportasjens tveeggede karakter:

”Look,” I said, ”why don't we just stay in here and get drunk? Fuck the STONES. I mean, I can make up some kind of story: went to see the STONES, got drunk in a golfcourse bar, pewked, broke a table... knitted a palm tree towel, caught cancer. Whatcha think?”
”Sounds all right.”

Strengt tatt kunne han ha gjort dette, og likevel kalt teksten sin en reportasje. *På stedet-metoden* bygger på en forestilling om at hendelsen det rapporteres om utspiller seg på ett sted (Bech-Karlsen 2000: 180). Denne forutsetningen kompliseres av en rekke unntak; begivenheten skjer i en serie med steder, reportasjen beskriver en tilstand, eller en utvikling over tid. Reporteren må posisjonere seg, bevisst velge sitt ståsted. Charles Bukowski bryr seg ikke om grenser, genre og litterære kategorier; han forteller sine historier. Han gir oss en del detaljer som skal bevise hans sannferdighet, mens andre utbroderer en subjektiv virkelighet. Bukowski er posisjonert i selvremstillingens og journalistikkens leir, disse lever i et gjensidig gagnlig forhold i det den ene gir den andre autoritet, og på denne måten styrkes posisjonen enda mer. Journalistikken gir teksten troverdighet, mens selvframstillingen utbrodrer stemningen og gir den mer finesse enn en ren faktaoppramsing ville gjort. Likevel avslutter han teksten med: ”I can't get any reaction, I can't get any reaction at all”. Etter fire tettekrevne sider med inntrykk og refleksjoner, fakta og assosiasjoner, konkluderer han likevel med at kvelden ikke gjorde så mye inntrykk på ham, avslutter abrupt på kjent Bukowski-vis, og trekker oss ut av teksten. Men på dette tidspunktet er jobben allerede gjort, reportasjen er

¹⁰² Dette kravet går tilbake til reportasjens urform, øyenvitneskildringen.

skrevet og inntatt av leseren. Litteraturens virkemidler er atter en gang tatt i bruk, og leseren etterlates forundret og fascinert.

Bukowskis litteraritet. Den sublime groteskhet

*He had no time for metaphors.
-U2s Bono om Bukowski-*

I 2007 utga fire litteraturvitere, Petter Aaslestad, Erik Bjerck Hagen, Jørgen M. Sejerstad og Tone Selboe boken, *Den norske litterære kanon 1900-1960*, der skjønnlitterære og sakprosaiske tekster side om side har blitt vurdert ut fra estetiske verdier og innholdsmessig styrke. Det er kun to sakprosaforfattere og to populærlitterære forfattere som har fått plass på den ærverdige listen, fordi kritikerne ifølge dem selv, forsøkte å holde en balanse mellom elitismen og relativismen som preger vår tid (Haugen 2007). De klassifiserer litterær kvalitet som evne til å imitere levd liv, originalitet, eleganse, språklig presisjon og kognitiv dybde, og åpner med dette for en mer subjektiv lesning av litteratur. De ønsker mer glede og entusiasme, og mindre rigide vegger rundt litteraturen. For Roman Jakobson og formalistene var litterariteten, som nevnt, det spesifikt poetiske ved en litterær tekst. Viktor Sjklovskijs underliggjøring (ostranenie) var dikternes vei til litteraturens høyere sfærer. Gjennom avvik fra det dagligdagse språket var det mulig å avautomatisere det og gjøre det poetisk. Litterariteten er etter min mening ingen iboende essens, men en subjektiv sammenheng som avhenger av leserens intensjon, kompetanse, og hans eller hennes kreative forståelse av teksten. Gjennom heller å snakke om litterære virkemidler enn den subjektive litterære kvaliteten skal jeg peke på en rekke grep forfatteren Bukowski tar i møte med teksten.

Charles Bukowski bruker det groteske og galskapen som fluktlinjer, fordi han ikke klarer å få forløsning fra sex, religion eller politikk. Det groteske og galskapen fungerer som to maskiner som kobler seg til organismen og skaper en utvei bort fra en blindvei skapt av fortvilelse over sin egen og sine medmenneskers situasjon. Ofte grenser beskrivelsene til en kafkaesk virkelighet som utvisker grensen mellom det rasjonelle og det irrasjonelle. Som en Kafka-figur trer han inn i en parallell verden, der alt virker som før, men samtidig som en drøm. I et regelrett Rabelais-scenario påtar han seg selv, og sine medkarakterer, en obskøn og

latterlig fremtoning, noe som representerer den mest primitive protesten mot fjernsynsgenerasjonens vegetative tankesett. Det groteske og det latterlige er ment å skjære gjennom meningsløsheten og skape en form for oppvåkning for leseren.¹⁰³ I et av sine essay kaller Charles Baudelaire det groteske for den høyeste formen av komedie nettopp fordi det utforsker grensen mellom natur og selvet, ”the terrible consequences of the Fall, which is central to our peculiar awareness as human beings and which makes comedy in all its forms possible” (Baudelaire 1956: 131-153)¹⁰⁴. Komedie, i likhet med det groteske krever et unikt emosjonelt engasjement fra leseren for å kunne fungere. Begge teknikkene likestiller det rasjonelle med det irrasjonelle, virkeligheten med fiksjonen.

then she ripped the whole cock right out of and off his body. threw it to the side. I saw the thing roll along the rug like an insane sausage, dribbling little sad traillets of blood. it rolled up against a wall. then stayed there like something with a head but no legs and no place to go...which was true enough (*Erections* 1975: 43).

Den litterære effekten kommer fra nærheten til virkeligheten. Det er nettopp dette som er forutsetningen for det groteske. Det må foreligge en norm veldig nært virkeligheten som det avviker fra, og dette skaper den groteske effekten. En misdannelse, den groteske kroppen, er det mest vanlige bildet på det groteske¹⁰⁵. I Bukowskis tekster kommer det groteske inn på en høyst virkelig måte, fra hans eget liv: ”I was covered with boils the size of apples” (*South og no North* 1984: 169). Allerede i virkeligheten avviker han fra det normale, og blir fremmedgjort i forhold til menneskene rundt ham. Dette tar han med seg videre og inkorporerer det i sine tekster. Men, nå er det ikke kun han selv som er abnorm¹⁰⁶, det er alle rundt ham også. Hele samfunnet hviler på overdreven monstrøsitet som gjør ting vanskelige å ignorere. Samfunnet er gjennomsyret av metaforisk sykdom, ofte beskrevet i enkle historier som handler om magesår, akne, hemoroider. Susan Sontag tar opp forskyvning av sykdommens mening i litteraturen i *Illness as Metaphor* (1978).¹⁰⁷ Sontag er sterkt uenig i

¹⁰³ I ”God and the Grotesque” fra 1962 definerer Carl Skrede det groteske som det som avviker fra det konvensjonelle og normale, ”that which is incongruous to consensual validation” (O’Conor 1962: 4).

¹⁰⁴ Han hevdet videre at det som utgjør forskjellen mellom Jesus og mennesker er at Jesus aldri lo og dette er det som skiller ham fra vanlige dødelige (Baudelaire 1956: 153).

¹⁰⁵ Eksempler på dette er Victor Hugos Quasimodo, Shakespeares Caliban, Kafkas Gregor Samsa.

¹⁰⁶ I intervjuet med Sean Penn fra 1987 uttaler Bukowski seg om stygghet: ”there’s no such thing as ugliness. There is a thing called deformity, but outward ‘ugliness’ does not exist...I have spoken” (Penn 1987: 6).

¹⁰⁷ First, the subject of deepest dread (corruption, decay, pollution, anomie, weakness) are identified with the disease. The disease itself becomes a metaphor, then, in the name of the disease (that is, using it as a metaphor),

bruken av sykdom som metafor fordi, ved å gjøre dette, hevder hun, svekker en alvorret ved det, og kan gjøre til og med AIDS, kreft og tuberkulose, til en myte. Litteraturen produserer stereotypier, sykdommen og den syke får et karaktertrekk tredd over hodet; nobel og melankolsk når det gjelder tuberkulose, emosjonelt og fysisk svekket når det gjelder kreft. Sontag mener at sykdom kun kan sees på som fullstendig adskilt og motsatt fra metaforen¹⁰⁸ (Sontag 1991: 35-40). Vi kan ikke se bort fra at både sykdom og galskap brukes som mini-metaforer i Bukowskis tekster, eller symptomer på noe mer om du vil. De blir parametre for den estetiske skapelsen. Bukowskis litteraritet hviler på den underligjøringen vi som lesere blir utsatt for i møte med det groteske og det vulgære, i tillegg til ekstrem realisme. Det groteske får myter og metaforer knyttet til seg, som igjen skaper nye metaforer, slik at Bukowskis språk til slutt kan fremstå metaforisk. Jeg viser til Knut Stene-Johansens ”Infectio” fra 2000 der han hevder at sykdom skaper et språk eller en posisjon for språket mellom det vi oppfatter som kropp og bevissthet, og der den kroppslige erfaringen kommer til uttrykk på en særegen måte. Han viser at sykdommen opp gjennom litteraturhistorien fra Sofokles til Camus har blitt brukt allegorisk, ”som noe annet enn sykdom i seg selv”, men også institusjonelt og diskursivt med henblikk på sykdomsforestillingens opprinnelse. I tillegg knyttes sykdommen til selve skapelsesakten. ”Sykdom får i historiens løp ulike myter og metaforer knyttet til seg, men også vekslende plass i en samlet utforming av uttrykket, altså i selve ’poetikken’ – eller estetikken” (Stene-Johansen 2000: 81-82). Under realismens rådetid for eksempel, gjøres sykdom til noe kroppslig og ytre, og beskrivelsene blir nøkterne og objektive. Bukowskis beskrivelser er fysiske og direkte, men samtidig et symptom på underliggende forhold, et tegn på moralsk og samfunnsmessig forfall hos mennesker.

En annen inngang til sykdomsproblematikken i Bukowskis tekster er den syke som den Annen, den svake, den avmektige, den isolerte, den som er annerledes, og den som ikke hører til. Ifølge moderne stemmer innen psykologien¹⁰⁹ er vår største frykt det smittede og det syke, og denne frykten forblir aldri internalisert. Vi trenger å se at den syke er annerledes, og derfor kreerer vi myter som gjør dem nettopp slik. Ifølge Sander L. Gilman, forfatter av *Disease and Representation. Images of Illness from madness to AIDS* (1998) projiserer vi

that horror is imposed on other things. The disease becomes adjectival. Something is said to be disease-like, meaning that it is disgusting or ugly. In French, a moldering stone façade is still *lépreuse* (Sontag 1990: 58).

¹⁰⁸ Likevel bruker hun selv kreft-metaforen i anmeldelsen av Jean Paul Sartres *Saint Genet* i det hun kommenterer bokens lengde og ambisiøsitet: ”*Saint Genet* is a cancer of a book, grotesquely verbose, its cargo of brilliant ideas born aloft by a tone of vicious solemnity and by ghastly repetitiveness” (Stene-Johansen 2000: 82/Sontag 1990: 93). Sontag tar seg friheter hun på det sterkeste kritiserer andre for.

¹⁰⁹ Se for eksempel Manfred Bleulers ”What is Schizophrenia?”. Hans far Eugen Bleuler introduserte ordet schizofreni i den moderne psykologien.

frykten for sykdommen på verden rundt oss i et forsøk på å temme den. "For once we locate it, the fear of our own dissolution is removed. Then it is not we who totter on the brink of collapse, but rather the Other. And it is an Other who has already shown his or her vulnerability by having collapsed" (Gilman 1998: 1). Sykdommen, som kunsten selv, motsetter seg all slags kontroll. Vi forsøker å temme kunsten ved å sette rammer rundt den, for eksempel ved å bestemme scenens størrelse og utstrekning i teaterkunsten. Det samme gjør vi med sykdommen ved å beskrive den i litteraturen. Vi plasserer den innenfor kunstens sosialt aksepterte rammer, og presenterer den som sosial virkelighet, samtidig som den tilhører fantasiens *uvirkelighet*. Til sammen gir disse parallelle bildene oss ett bilde av virkeligheten, denne gangen i kontrollert form. Men, i litteraturen og kunsten for øvrig er tap av kontroll aldri like destruktiv som i det virkelige liv fordi forestillinger om sykdommen aldri endrer seg, de forblir faste og på utsiden av selvet. De faste forestillingene resulterer i en karnevalistisk oppfatning av sykdommen, der vi innrømmer vår frykt, og til og med fantaserer om å miste kontrollen. "In some cases, the fearful is made harmless through being made comic; in some cases it looms as a threat, controlled only by being made visible" (Gilman 1998: 3).

Treffsikker vulgaritet - Bukowskis estetikk.

Stirkoff-affæren

Style means no shield at all. Style means no front at all. Style means ultimate naturalness. Style means one man alone with billions of men about.

-Bukowski-

Bukowski skapte sin egen stil. Han brukte denne stilen aktivt gjennom hele forfatterskapet i et forsøk på å vekke sine lesere ut av apatien, få dem til å tenke selvstendig. I et intervju med Jean-Francoise Duval svarer han på spørsmålet om hva stil betyr for ham: "Style is just doing the best you can under any given conditions. That's all it is. And when people don't do the best they can, under any given conditions, they don't have style" (Duval 2002: 144). Igjen ser vi antydning til Aiskylos' lidelse legemliggjort i selve skriveaktiviteten. I den litterære utkanten, etterlatt øde av Beat-poeter og den etablerte kanon, lå Bukowski halvdrukken og arrete, og spontant forkynte om alt det menneskelig bevissthet vanligvis ignorerer.

Menneskekroppen og menneskesinnet i all sin groteskhet fikk hedersplassen i hans diktning. Han ble en mester på å fange øyeblikket som ingen andre fant verdig å minnes. Ekskrementer i gaten, horer etter endt skift, vold, seksuelle avvik, alt det vulgære ble forvandlet til vakker litteratur. Enkel, men krass og kynisk litterær estetikk som "replaced beauty with a hardened realism which not only provided a thematic and stylistic focus in his writing, but ultimately impacted on the direction his own life took" (Bigna 2005: 1). Dagligdagse detaljer får et nytt liv i Bukowskis tekster og overføres med den største naturlighet fra vulgært til vakkert poetisk språk. I sine bidrag til gateavisene, og da spesielt *Open City*, blander Bukowski et surrealistisk samfunnssyn med groteske beskrivelser av mennesker, ispedd narrativer fra eget liv. Ikke sjeldent heter fortelleren og hovedpersonen Charles Bukowski. Nettopp dette bidro til Bukowskis rykte som den mystiske og frastøtende enstøingen, poeten fra Los Angeles gater. Gay Brewer er enig med meg: "he cultivates such a persona in the columns, with varying degrees of intentional irony" (Brewer 1997: 46).¹¹⁰ Hans mål er å revurdere og reeksaminere vante forestillinger om hva som er godt, ondt, sublimt, rettferdig, ekte, sant.

Bukowski lager et bilde for leseren med sin visuelle stil. Både hans litterære og typografiske uttrykk bidrar til dette. Med det Colonne kaller "spontaneous prose composition" kastes ordene energisk på papiret, figurativt og bokstavelig. Hans dagbokaktige kommentarer over hverdagen og ellers alt som faller ham inn, virker strødd utover arkene, men skaper et eget mønster i det leseren visualiserer bokstavene han eller hun leser. Bukowskis stil beskrives som "doggedly ungrammatical, redundant, and dedicated to its supposed artlessness" (Brewer 1997: 46). Hans antikunst-tilnærming til litteraturen vises som oftest i form av grammatiske feil. Jeg mener at slike mangler er bevisste plasseringer fra forfatterens side og opererer på tre forskjellige nivåer. For det første fungerer de som en vekker for leseren; i det han eller hun oppdager ufullkommenheter blir leseren alert på teksten på en helt unik måte der nye følelser som for eksempel irritasjon, kan bidra til sterkere opplevelse av teksten. For det andre tilsvarer ordenes upolerte råhet til tekstens brutale temaer og noe Bigna er enig med meg i, representerer "a conscious effort to heighten the impact of the crude, often sexually explicit subject matter" (Bigna 2005: 9). For det tredje demonstrerer Bukowski en

¹¹⁰ James Michael Cooke hevder i sin masteroppgave fra 1988, *The grotesque tradition in the short stories of Charles Bukowski* at man, for å kunne forstå Bukowskis fascinasjon med skitt og lort, må være inneforstått med at "[...] he sets about reversing standards and values in order to force people to think about their lot and their actions, to force them to look within themselves with clarity and honesty. By describing grotesque details of modern life, he exposes man's most intimate regions, both physical and moral (Cooke 1988: 5).

redaksjonell frihet, som man på ingen måte kunne ha innenfor den institusjonaliserte pressen og kunsten på den tiden.

Bukowski likte å eksperimentere med bokstaver og grafiske tegn, deres størrelse, form, plassering. Han benyttet seg av dem for å skape et bilde for sin leser, en litteratur som kunne gi leseren en estetisk opplevelse på flere forskjellige måter og nivåer. Ikke sjelden mangler både tegnsetting og store bokstaver, andre ganger er hele teksten skrevet i versaler. Bukowskis systematiske bruk av liten forbokstav der en versal er forventet reflekterer en avslappet skrivestil, ignorering av viktige grammatiske regler og hån mot konvensjonen. Han hedrer de små menneskene gjennom små bokstaver i teksten. Følgende eksempel er et utdrag fra en av hans spalter i *Open City*¹¹¹:

sit down, Stirkoff.
thank you, sir.
stretch your legs.
most gracious of you, sir.
Stirkoff, I understand you've been writing articles on justice,
equality; also the right to joy and survival. Stirkoff?
yes, sir?
do you think that there will ever be an overwhelming and sen-
sible justice in the world?
not really, sir.

Teksten i seg selv er forvirrende og tvetydig. Er dette et dikt? Er det en faktisk dialog overført til papiret? Teaterstykke? Dramatekst? Teksten konstitueres av en tilsynelatende replikkutveksling og avsluttes med et avsnitt som mistenkelig ligner på dramatikkers sceneanvisninger. "exit guard and prisoner. king leans forward, grins evilly as Vaughn Williams comes on over intercom. outside, the world moves forward as a lice-smitten dog pisses against a beautiful lemon tree vibrating in the sun". Det finnes ingen tittel, ingen forklaring. Alle linjene begynner med liten forbokstav, som det meste av Bukowskis tekster, og teksten er dialogisk, der ny person begynner med en ny linje. Det finnes en bestemt urytmisk rytme i teksten som er typisk for hans dikt og en anti-metaforisk tilnærming. Hans dikt er preget av en retorisk muntlighet, de er "rough and subtle!" (Duval 2002: 93), det er

¹¹¹ Episoden er gjengitt i sin helhet i Appendiks på side 112, og sidetallsanvisningene vil derfor ikke være oppgitt i brødteksten.

dette som er Bukowskis magiske tone. Jeg skal i det følgende betrakte denne episoden som et prosadikt, for å kunne belyse noen klassiske lyriske grep Bukowski tar i teksten. Jeg kunne selvfølgelig tatt for meg en tekst fra en av Bukowskis diktsamlinger, men igjen er formålet mitt å vise den genreoverskridende siden ved dikteren, ved hjelp av tekstens form og innhold. Jeg kommer også til å peke på en del innholdselementer som opptrer som gjengangere i hans forfatterskap.

Det direkte språket er overalt i Bukowskis tekster. Tilsynelatende foregår det ikke annet enn en samtale mellom to personer. Men, noen ganger får vi en antydning om at dialogen egentlig er en indre monolog mellom forfatteren og fortelleren, spesielt hvis vi anvender selvframstillingsperspektivet på teksten. Forfatteren Bukowski spør fortelleren Bukowski:

then why do you write that shit? aren't you feeling well?
I've been feeling strange lately, sir, almost as I were going
mad.
are you drinking a great deal, Stirkoff?
of course, sir.
and do you play with yourself?
constantly, sir.
how?
I don't understand, sir.
I mean, how do you go about it?
four or five raw eggs and a pound of hamburger in a thin-
necked flower bowl while listening to Vaughn Williams or Darius
Milhaud.
glass?
no, ass, sir.

Bukowskis anti-metaforer skaper et helt unikt utgangspunkt for forståelsen av teksten. De realistiske beskrivelsene fordobler seg i hans direkte språk og oppnår metaforstatus selv om de ikke nødvendigvis er intendert som metaforer. “four or five eggs and a pound of hamburger” er noe enhver av oss kan finne på å si, men hos Bukowski knyttes sammenhengen til en like vanlig, men uuttalt handling, den seksuelle. Hvis vi isolerer ordsekvensen og studerer den adskilt fra dens tekstlige sammenheng, fanger vi bare dens meningsoverflate. Som en del av teksten oppdager vi skjulte betydningslag. Også spørsmålet “and do you play with yourself” er stilt på en uskyldig og ufarlig måte, likeså dets svar. Underliggjøringen skjer i det leseren oppfatter trivialiteten i det hverdagslige og det uuttalte. Eller kanskje ikke før det skjærer gjennom eksplisitt:

glass?
no, ass, sir

for igjen å gå over i en hverdagslig og trygg modus:

I mean, the vase, it is glass?
of course not, sir.
have you ever been married?
many times, sir.
what went wrong?
everything, sir.

og like brått igjen entrer underliggjøringen via bakveien:

what was the best piece of ass you ever had?
four or five raw eggs and a pound of hamburger in a . . .
all right, all right!
yes, it is.

Det humoristiske trer inn i slutten av sekvensen: ”all right, all right!” ”yes, it is”. Linjen ”all right, all right!” fungerer som en stopper for den uuttalte hentydningen til den seksuelle akten, mens ”yes, it is” bryter meningsflyten, og igjen alluderer til det implisitt seksuelle. Bukowski er en mester i bruk av mini-metaforer, han velger ord som er så konkrete og dagligdagse at de vanskelig kan forestille noe annet enn det de er, men i riktig sammenheng kan de få metaforisk betydning. Det er deres banalitet som fungerer som utløser for underliggjøringen, det finnes hos Bukowski ingen bevisst søk etter transcendens. Bukowski snakker det sanne språket, det finnes ingen ønsker om å forlede leseren. Det metaforiske skapes av leseren selv, og av de forbindelser og assosiasjoner han eller hun får i det de leser teksten. Bukowskis språk er klart, leseren skaper metaforen selv.

Jeg nevnte tidligere at Bukowskis tekster virker urytmiske i sin egen kaotiske utforming. Det ovenfor siterte utdraget av teksten viser rytmiske bølger med større omfang enn det som er vanlig i lyrikken. Takten skapes av de følelsesskyllene som utløses av den rytmiske vekslingen mellom banalt og uuttalt. Denne poetiske rytmen skaper aura av et organisert og meningsfylt mønster i teksten. I overgangene finner vi underliggjøringen, og en

del andre følelser som denne relasjonen vekker i leseren; først naivitet, deretter forferdelse, skam. Jeg kan for ordens skyld vise til rim også, selv om denne er synlig for alle:

glass?
no, ass, sir
I mean, the vase, it is glass?

Bukowski blander i 3 korte linjer de klassiske enderim og innrim, og skaper en klangvirkning av lyrisk karakter. Sekvensen "four or five raw eggs and a pound of hamburger" gjentas i teksten og danner en betydning som ikke var til stedet for leseren første gangen den dukket opp, og skaper et symbolmønster for hele teksten. Til sammen intensiverer de ovennevnte grepene språket, og skaper en følelse av formmessig fortetting. "four or five raw eggs and a pound of hamburger" er et poetisk bilde som illustrerer en uttalt handling, og fungerer som en type eufemisme, en forskjønning eller omskriving av virkeligheten, som forsterkes av dens gjentakelse. Den som er kjent med Bukowskis forfatterskap vet at han er mester i å bruke det direkte ordet, og ved å bruke dette erstatningsprinsippet, bidrar han til den komplette forvirring på semantisk nivå, i tillegg til det ovennevnte generiske plan. Et eksempel i teksten på Bukowskis direkte språk er: "you've had your cock in too many flower bowls", der han på den mest naturlige måten tar i bruk et lavord for det mannlige kjønnsorganet. Bukowski er ikke redd for skittent språk og språklige bilder. Samtalepartnern, Stirkoff¹¹², masturberer mens han hører på klassisk musikk¹¹³. Det er interessant at masturbasjon hos Bukowski aldri er forbundet med skyldsfølelse, kun førstehånds rapportering fra stedet.¹¹⁴

Mange steder i Bukowskis samlede forfatterskap dukker klassiske komponister opp. Det finnes nærmere 800 hentydninger til over 80 forskjellige komponister i hans

¹¹² Det er uvisst om navnet Stirkoff hadde en betydning for Bukowski, men et raskt søk på internett foreslår blant annet Stirkoff vodka og frasen "to get the smirk off" som betyr å legge fra seg et arrogant og selvgodt smil. En nærliggende tolkning kan også være "jerk-off" som er et uttrykk for den mannlige masturbasjonsakten.

¹¹³ Ralph Vaughan Williams, (født 12. oktober 1872, død 26. august 1958) var en engelsk komponist. Hans verker består av symfonier, kammermusikk, opera, koraller og filmmusikk. Darius Milhaud (født 4. september 1892, død 22. juni 1974) var en ytterst produktiv fransk komponist. Hans verkliste inneholder mer enn 400 opus innen alle betydelige musikkformer som opera, symfonisk musikk, instrumentalkonserter, kammer- og vokalmusikk, lieder.

¹¹⁴ Harrison legger også merke til dette i det han kommenterer skyldsaspektet ved *confessional poetry* sett i sammenheng med Bukowskis tekster: "Strictly speaking, what one confesses are sins, an issue [...] more or less nonexistent for Bukowski" (Harrison 1998: 43).

tekster.¹¹⁵ Calonne skriver i innledningen til *Portions* at ”Bukowski composed a wide array of poems which are either direct homages to great composers or make references to their lives and works” (Calonne 2008: xxiii), men dette er noe jeg vil komme tilbake til i neste, og siste kapittel av denne avhandlingen, som en avrunding av en snuskubbens karakter.

Masturbasjonsakten som teksten starter med blir gjentatt flere ganger i tekstens første del, deretter kommer vi tilbake til den i slutten av teksten. “may I take my flowerbowl with me?” “no, I’m going to use it!” som alluderer til at også utspøreren ønsker å hengi seg til Stirkoffs aktiviteter. Og litt senere i teksten, forsterkes allusjonen:

I mean, I am going to confiscate it. now, guard, take this idiot away! and guard
come back with, come back with...
yes, sir?
a half dozen raw eggs and a couple of pounds of ground sirloin...

Det seksuelt uuttalte kommer inn igjen sammen med en komisk, til og med karnevalistisk stil. Utspøreren, som gjennom hele teksten har inntatt en autoritativ rolle, skifter side fra høy til lav, og til en ikke-autoritativ og humoristisk stemme. Utspøreren forblir en karnevalistisk karakter til selve slutten av teksten, fordi neste og siste sekvens er nettopp regikommentar om uttog, “exit guard”. Det karnevalistiske her bringer på banen en revurdering av verdier, og av den seksuelle akten som en aktivitet for både lavt og høyt. Stykket forblir i denne modusen til slutten, og leseren får ikke mulighet til å omstille seg til normalen.

Et annet ord som gjentas jevnlig i teksten, er rettferdighet. Bukowski insinuerer i teksten at det ikke finnes noen rettferdighet og likhet for den lille mannen. Igjen er vi tilbake til den samfunnskritiske rollen Bukowski har inntatt mange ganger tidligere:

Stirkoff, I understand you’ve been writing articles on *justice, equality*; also *the right to joy and survival*. Stirkoff?
yes, sir?
do you think that there will ever be an overwhelming and sensible justice in the world?

¹¹⁵ Tallene er hentet fra Robert Sandargs essay ”Charles Bukowski – Words and Music” som utkom i *Jahrbuch der Charles-Bukowski-Gesellschaft* 2005. I alfabetisk rekkefølge er de viktigste Bach, Beethoven, Brahms, Handel, Mahler, Skjostakovitsch, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky og Wagner.

not really, sir.

[...]

do you realize that your *yearning for justice and a better world* is only a front to hide the decay and shame and failure that reside within you?

yep.

[...]

are you getting smart with me, Stirkoff?

oh no, sir; like you say, *justice is impossible*.

[...]

I am going to have you beheaded.

thank you, sir.

why?

you are my motivation when I have very little.

I am Justice (min utheving).

Stirkoff er på tiltalebenken, og hans situasjon er nærliggende Josef. K.s i Franz Kafkas *Der Prozess* (1925). Det er uuttalt hva den kriminelle handlingen er, men det er lett å trekke en konklusjonen mot den seksuelle aktiviteten. Det tas likevel opp en del andre punkter, som Stirkoff er beskyldt for: poesi, kunnskap, musikk, *Open City*. Poesi er galskap, ikke-poesi er galskap, galskap er stygghet, og styggheten er en subjektiv kvalitet. Bukowski lager en metakommentar til diktekunsten, og stadfester at poesi er en arbitrær kategori, likeså dens tolkning. Poesi, i likhet med stygghet og ikke-litteratur, er en personlig fortolkning av virkeligheten, og ulik fra person til person. Den andre metakommentaren i teksten henviser til det journalistiske feltet, og autoritetens (les: den litterære institusjonens) persepsjon av den. En innrømmelse av direkte forbindelse med journalistikken, og da antakeligvis den type journalistikk som Bukowski bedrev, ender kontant i fengsling av den siktede:

do you read any newspapers?

only one.

which is?

OPEN CITY.

GUARD! TAKE THS MAN TO THE TORTURE CHAMBERS

IMMEDIATELY AND BEGIN PROCEEDINGS!

All videre utspørring avsluttes abrupt, og avhøret er over. Med å sette seg selv i forbindelse med journalistikken, mister Stirkoff muligheten til å forsvare seg selv ovenfor autoritetene.

En siste av Bukowskis gjengangerelementer jeg har tenkt å nevne i sammenheng med denne teksten, er selvfølgelig det altgjennomsyrende selvbiografiske innslaget. Også her finner vi paralleller til Bukowskis liv, ved siden av det ovennevnte *Open City*:

did you have a vicious father?
I don't know sir.
what do you mean, you don't know?
I mean, it's hard to compare. you see, I only had one.
[...]
did your father beat you?
they took turns.
I thought you only had one father.
every man has. I mean, my mother got in hers.
did she love you?
only as an extension of herself.

Bukowski setter sitt eget liv på tiltalebenken; det han har opplevd, det han har gjort, og det han fortsatt kommer til å gjøre. Han går seirende ut av avhørsrommet og teksten, som en følge av den karnevalistiske avslutningen som latterliggjør autoriteten.

Den høykulturelle vendingen.

Musikk & litteratur

Most of the world was mad. And the part that wasn't mad was angry. And the part that wasn't mad or angry was just stupid. I had no chance. I had no choice. Just hang on and wait for the end. It was hard work. It was the hardest work imaginable.

-Charles Bukowski-

Bukowski benytter seg av blant annet klassisk musikk og kanonisk litteratur som fluktlinjer i sine tekster. I *Women* (1978) spiser Bukowski en fortreffelig middag med Liza: "When I came out Liza sat me down on some big pillows, put Mozart on the machine, and poured me a chilled wine" (*Women* 2002: 193). Mozart forbindes her med en hyggelig opplevelse for Bukowski. Det samme kan vi se i diktet "the place didn't look bad", der han skriver: "She had huge thighs/and a very good laugh/she laughed at everything [...] she bent over/and I saw all

that behind/as she put Mozart/on (*Love is a Dog from Hell* 1977: 259). For Bukowski er Mozarts symfonier blant "decent things" i livet som "the sky, the circus/the legs of ladies getting out of cars" (*Drowning in Water, Burning in Flame* 1974: 72)¹¹⁶. Men til og med Mozart kommer til kort i visse øyeblikk: "I need a good woman/more than I need this typewriter, more than/I need my automobile, more than I need/Mozart;" (*Love is a Dog from Hell* 1977: 74). I diktet "classical music and me" innrømmer Bukowski dette: "Mozart was only good/when I was feeling/good and I seldom/felt that/way" (*In the Shadow of the Rose* 1991: 52). Vi kan kanskje tenke oss at slike kommentarer oppstod når Bukowski følte at han kom høykulturen litt for nær. Det er tross alt søken etter frihet, og ikke intellektuell raffinement som er viktige for ham. Selv om han søker klassikere innen musikk og litteratur, avviser han likevel det akademiske maskineriet som styrer opinionen.

Gustav Mahler nevnes ved 32 separate anledninger. Dette er en komponist som kombinerte 1800-tallets romantikk med 1900-tallets modernisme, og er kanskje den komponisten som vekket de sterkeste og mest fatale følelser i Bukowski. Han nevnes på første siden av *Notes* der hovedpersonen leser Dostojevskij, og hører på Mahler i mørket (*Notes* 1969: 9). Mahler forbindes hos Bukowski med de mørkere stundene i tilværelsen, følelsen av introspektiv ensomhet, spørsmål som omhandler meningen med livet. I "classical music and me" skriver han videre: "Mahler was always one/of my favorites/it's possible to listen to/his works again and/again and/again without/tiring of them" (*In the Shadow of the Rose* 1991: 52). Mahlers musikk maner frem det mørke og destruktive i Bukowski. Vulgariteter og grusomheter viser seg frem der Mahlers musikk dukker opp; voldtekter, obskøne ord, sinnssykdom. I *Factotum* (1975) har hovedpersonen Henry Chinaski voldsomt samleie med en overvektig prostituert mens de hører på Mahler på radio:

My penis rose; she groaned, bit me. I screamed, grabbed her by the hair, pulled her off. I stood in the center of the room wounded and terrified. They were playing a Mahler Symphony on the radio. Before I could move she was down on her knees and on me again. She gripped my balls mercilessly with both of her hands. Her mouth opened, she had me; her head bobbed, sucked, jerked. Giving my balls a tremendous yank while almost biting my pecker in half she forced me to the floor. Sucking sounds filled the room as my radio played Mahler. I felt as if I were being eaten by a pitiless animal (*Factotum* 2009: 21-22).

¹¹⁶ Originalt fra *Crucifix in a Deathand* 1965.

Bukowski blander den høyeste formen av høykultur med de mest vulgære ordene og scenene en leser kan tenke seg. Det sublime plasseres i nærheten av det groteske, en teknikk som ofte dukker opp i sammenheng med klassisk musikk. Om dette er en bevisst handling fra Bukowskis side kan diskuteres, men det er udiskutabelt at det gir ham en ny type legitimitet blant høykulturens voktere. Vi har her å gjøre med en person med forfinet smak, som bevisst velger å uttrykke seg ved hjelp av de mest skitne ord. I *Notes* skriver han:

[...] sex is obviously the tragico-comedy. I don't write about it as an instrument of obsession. I write about it as a stage play laugh where you have to cry about it, a bit, between acts. Giovanni Boccaccio wrote about it much better. he had the distance and the style. I am still too near the target to effect total grace. people simply think I'm dirty. if you haven't read Boccaccio, do (*Notes* 1969: 132).

Bukowskis tekster er fulle av ekte beskjedenheter som gjør ham uimotståelig for leseren. Han fremstår som veldig brutal med sitt valg av ord, men til og med i beskrivelsen av sex-scenene, er det følelsene akten medfører som er mer interessante for Bukowski enn selve akten. Kvinner er i Bukowskis tekster likestilt med mennene, de er minst like stygge og groteske personligheter og er til stede for å fylle visse funksjoner. "Both the sexual and animal sides of women are revealed, and Bukowski projects horror and attraction to their powerfull display of animalism. The women are usually prostitutes or whores" (Cooke 1988: 25). Men han kan ikke fordømme dem, for da er han nødt til å fordømme seg selv også. Han er ikke den mannssjåvinistiske, kvinnehatende personen som hans motstandere prøver å gjøre ham til.¹¹⁷ Han kommenterer og rapporterer kjønn på lik linje med andre sosiale hendelser, ikke-hierarkisk, objektivt fra sitt eget ståsted og brutalt. Faktisk er ingenting i Bukowskis tekster representert i et hierarkisk system, det hele er et rhizom med like viktige elementer utenfor og innefor teksten. Dette er grunnen til at jeg har valgt å se bort fra et kjønnsperspektiv i arbeid med hans forfatterskap.

Bukowskis poesi er på ingen måte musikalsk eller lyrisk, den mangler ofte både rim og rytme, og er grotesk og hard. I følgende utdrag fra diktet "regrets of a sort" fra *Sifting*

¹¹⁷ Philippe Djian, fransk forfatter og Bukowski beundrer hevder i et intervju med Jean Francoise Duval: "I see Bukowski as a someone who had huge respect for women and who was totally the opposite of the image that has often been portrayed." (Duval 2002: 88).

Through the Madness (2003), definerer Bukowski språklig musikalitet som noe som kommer frem ved riktig bruk av et unikt ord, ikke rim og rytme:

but I do like
the music of language:
the curl of the unexpected
word
the sensation
of a
tasty
almost never-used
near-virgin
word (*Sifting Through the Madness* 2004: 368).

Bukowskis musikalitet er en moderne utgave basert på det perfekte ord blandet med musikalsk referanse, musikk og poesi i skjønn forening. For Bukowski var klassisk musikk en fluktmulighet fra den harde virkeligheten, fra pengetrøbbel, vond barndom. Men den fungerte også som en stor inspirasjonskilde. Derfor er det ikke kun snakk om flukt fra noe, men heller til noe nytt, i overensstemmelse med Deleuze og Guattaris prosess av *becoming*. Musikk og skriving er to maskiner som Bukowski-maskinen er koblet til for å være i stand til å finne nye utveier, skifte plataer, komme seg videre, være kreativ og fri i sin kreativitet.¹¹⁸ Musikk inspirerte Bukowskis ord og tente hans litterære kreativitet. Igjen er vi tilbake til lidelsens fruktbarhet. ”Music helped make him a writer, and I doubt that Bukowski, [...] could have endured as a man without being a writer; for writing, like the other art forms [...] brings with it the great deliverance from suffering” (Sandarg 2005: 87). I ”Hungaria, Symphonia Poem #9 by Franz Liszt” skriver Bukowski:

[...] writing is all I know how to do and/I much prefer the music of great classical/composers so/I always listen to them while I’m typing/(and when I finally write a good poem/I’m sure they have *much* to do with/it).

I am listening to a composer now who is taking me completely/out of this world and suddenly/I don’t give a damn if I live or die or pay the/gas bil lon time, I/just want to listen [...] (*The Flash of the Lightning* 2004: 234).

¹¹⁸ ”When one writes, the only question is which other machine the literary machine can be plugged into, must be plugged into in order to work” (Deleuze og Guattari, 2006: 4).

Det er ingen tvil at en annen viktig maskin for Bukowskis litterære kreativitet er litteraturen selv. Han hadde et knippe litterære idealer, nøye vurdert og til slutt godkjent. Få forfattere overlevde hans nådeløse seleksjon. "All my life I've had problems finding something to read. And I guess this is why I write the way I do. In a fashion that I think can be read by somebody else" (Duval 2002: 142). Lesestilen til Bukowski var lik hans egen skrivestil, abrupt og fragmentarisk, raske episoder som punktnedslag i livet, som avisartikler. Det var få forfatterskap som han beundret, og ifølge ham selv var det kun 6-8 bøker han virkelig likte: "Dostoyevsky. All of the him. All his books. And then there is Celine's one book. I never get the title...*Journey to the End of Night?*...*Time! Journey to the End of Time*...or *of Night?* I never get it right" (Duval 2002: 143). To andre Bukowski-favoritter var John Fante og Ernest Hemingway, i tillegg til Knut Hamsuns *Sult*. Diktet "a note upon starvation" kan sammenlignes med Hamsuns verk, men i motsetning til Hamsun, og til dels Dostojevskij, tar aldri Bukowski de store sjansene i sine tekster. Han beskriver sobert fysiske og psykiske symptomer ved sult, men stirrer aldri helt galskapen i hvitøyet.

about the forth day
you begin to feel almost intoxicated
panic susides
one sleeps well:
12 to 14 hours,
and most unusual
one continues to defecate.
the vision grows more acute
everything is seen with a new clarity (*Slouching Toward Nirvana* 2006: 254).

Protagonisten når aldri den type psykisk ubalanse som vi finner i *Sult* (1890) i Happolati-episoden, der sulten driver den unge mannen til offentlig fornedrelse av seg selv, og mennesker rundt ham¹¹⁹. Også Dostojevskijs karakterer når galskapens rand som vises

¹¹⁹ Den sultne unge mannen i Hamsun's *Sult* samtaler med en ukjent mann som tilfeldigvis setter seg på samme benk. De innleder en samtale der den unge mannen stadig mer og mer surrer seg inn i løgner og usannheter, for til slutt å eksplodere i en manisk tirade: "Helvedes pine, mand, tror De kanskje at jeg sitter her og lyver Dem kapitalt fuld? ropte jeg ute av mig selv. Tror De kanskje ikke engang at det gives en mand ved navn Happolati? Jeg har aldri sett på maken til trods og ondskap hos en gammel mand! Hvad fan går det av Dem? De har kanskje at på kjøpet tænkt ved Dem selv at jeg var en yderlig fattig mand som sat her i min bedste puss uten et etui fuldt av cigaretter i lommen? En sådan behandling som Deres er jeg ikke vant til, skal jeg si Dem, og jeg tåler den

gjennom selvpining, denne utviskingen av selvfølelsen som ydmykelsen medfører. Adam Kirsch hevder i artikkelen ”Smashed. The pulp poetry of Charles Bukowski” fra 2005 at Bukowski aldri helt tar de største risikoene, ”even at his most unheroic, he is the hero of his stories and poems, always demanding the reader’s covert approval” (Kirsch 2005: 6 av 6). Kirsch hevder videre at det er nettopp dette som er grunnen til at Bukowskis tekster er så lette å like, spesielt for litterære nybegynnere som ikke forstår kompleksiteten i en poetisk tekst, og hvorfor erfarne lesere finner det vanskelig å forstå denne beundringen.¹²⁰ Gjennom hele sin karriere fikk Bukowski høyst blandede kritikker fra litterære kritikere. Mange anklaget han for å være en blek kopi av Henry Millers¹²¹ seksuelle eskapader. Som jeg har nevnt tidligere, ble han ofte avvist som sexist og kvinnehater, men det er samtidig mange som har sett gjennom denne misogyne pseudo-machoinnstillingen. Russell Harrison skiller ut flere eksempler fra Bukowskis tekster der rollene reverseres, og der det er kvinnen som er den seksuelt overlegne. ”We have an absolute reversal of the scene where the woman (traditionally viewed as the romantic in such situation) falls in love and it is the man who makes (or thinks) the distinction between love and sex” (Harrison 1998: 212). I tillegg til Miller er det Ernest Hemingway som av kritikerne blir utpekt som insprasjonskilden for den sexistiske macho-mannen som Bukowski ofte blir oppfattet som. Hemingway, som var sin tids mest tilgjengelige modernist, inspirerte Bukowski til å eksperimentere med en macho rollemodell, eksistensialisme og en mer muntlig skrivestil. Julian Smith mener at han kan bevise at Bukowski tilhører den postmodernistiske retningen gjennom forfatterens gjentatte inntrengning inn i narrasjonen, ”[...] not merely winking to the reader but pointing up the text’s artificial, fictive status” (Smith 1985: 56). Smith feiler dog i å bevise sin påstand om at forfatterens tilstedeværelse forsterker tekstens fiktive status, for det den gjør er å forsterke både den fiktive og den reelle forankringen teksten har. Forfatterens tilstedeværelse gjør teksten potent og skaper uklarhet rundt dens eksistens. Andrew J. Madigan motsetter seg denne type påstander og hevder at Bukowski ofte var misforstått som postmodernistisk dikter og at han har mer til felles med før-moderne litterære helter som Ahab og Huckleberry Finn. Ifølge Madigan står Bukowski for en ”new defiant individualism” med sin avvisning av

Gud døde mig ikke av verken Dem eller nogen anden, så meget De vet det! Manden hadde reist sig. Med gapende mund stod han stum og hørte på mit utbrudd indtil det var til ende, så grep han hurtig sin pakke på bænken og gikk, næsten løp henover gangen med små oldingeskridt” (Hamsun 1954: 24).

¹²⁰ Bukowski selv har en helt annen oppfatning av sine følgere: ”They buy my books—the defeated, the demented and the damned—and I am proud of it” (Kirsch 2005: 2).

¹²¹ Henry Miller var for øvrig også kjent for å blande fiksjon og selvbiografi i sine romaner, i tillegg til filosofi, mystikk og sosial kritikk. Hans tekster inneholder ofte detaljerte beskrivelse av den seksuelle akten.

tradisjonell oppførsel, moral og verdier. "His body of work seeks not to submerge, deny, or obfuscate the self – as with the postmoderen critique of the individualist hero and his struggle – but rather to elevate the self, its personal ethos, and its predilections above all else" (Madigan 1997: 232). I anmeldelsen av Ernest Hemingways *Islands in the Stream* (1970) med tittel "The Impotence of Being Ernest," skriver Bukowski:

[...] all in all, Hemningway knows his men and his war and his food and his drinks [...] and he knows his death is coming. He's weak on his women but most of us are, and his conversations aren't quite real; they are Hemningway's conversations, but once you realize this you can accept them (Bukowski 1970: 58).

Det samme kan sies om Bukowskis egne tekster. Forfatteren avviser virkeligheten, men på en slik måte som nettopp forsterker dens status. Han skaper et eget univers som er en blanding av virkelige og oppdiktete hendelser. Når du er blitt kjent med Bukowski, godtar du alt ved ham.

Oppsummering

Denne avhandlingen er et forsøk fra min side på å favne om alle gode ting ved vårt fag, og vise at grenseoverskridelser og nye konstellasjoner er et sunt og velkomment innslag innefor institusjonen. Det er viktig å nevne at jeg ikke forkaster tidligere eller nåtidige teorier og forskningspraksis, faktisk er alle sider viktige og nyttige bidrag. Vi kan se fremover, vi kan se oss tilbake, vi kan blande teorier, genre, tekster, metoder. Så lenge vi kjenner vår historie og har en fast forankring i teksten er veiene videre og mulighetene for utvikling ubegrensede, litteraturfaget kommer aldri igjen til å stagnere eller tvile på seg selv. For å argumentere for min tese har jeg brukt hybridene Charles Bukowski; forfatter, essayist, poet, journalist, reporter, brevsriver, biograf, skildrer av den sosiale orden. En annen grunn til at jeg valgte nettopp Bukowski var at jeg ønsket å vise til et avsluttet forfatterskap uten mulighet for utvikling. Selv om det stadig foreligger nye funn av upubliserte tekster er forfatterskapet i sin helhet et rhizom og behandles som sådan. Mangfoldigheten av Bukowskis tekstbidrag er i mine øyne et bevis på litteraturfagets egen mangfoldighet og potensial. Vi trenger ikke å bygge vegger rundt oss selv eller vårt forskningsobjekt, men heller lukke øynene og hengi oss til litteraturens uransakelige veier. I DEL 1 går jeg derfor gjennom det som jeg oppfatter som betente punkter som vi må komme oss forbi for å kunne utvikle oss. I DEL 2 bruker jeg Charles Bukowskis litterære tekster for å eksemplifisere mangfoldigheten faget vårt kan og bør romme. Bukowskis narrative konstruksjoner, og den rhizomatiske sammenhengen mellom fakta og fiksjon, utfordrer oss til en gjennomtenkning av de vante forestillingene om litteratur, og ikke minst leserens egen innvirkning på den.

Det jeg har i denne oppgaven forsøkt å fremme er en ny kultur innenfor den litteraturvitenskapelige institusjonen. Det implisitte argumentet er at vi må slutte å rekruttere unge studenter til å bli litteraturvitere som slavisk følger de gamle navlebeskuende paradigmen. Det ligger i litteraturens vesen å være uransakelig og mangetydig, og stadig fremstå for oss i ny og ubrukt drakt. Vi må tørre å utforske de horisontene som teksten legger ut foran oss og de problemstillingene vi selv oppdager i teksten. Det er her ikke lenger snakk om et paradigmeskifte, men heller en hel eller delvis paradigmeavskaffelse. Det vi trenger i vårt arbeid med litterære tekster er mer åpenhet og positivitet, vi trenger en ny arbeids- og kollegial støtte, vi trenger en ny arbeidsmodus, vi trenger å tenke slik Deleuze og Guattari

tenker. Ved å tenke i åpne systemer, fremmer vi kreativiteten og dynamikken, samtidig som vi hjelper faget til å komme seg forbi den langvarige krisen den har vært i de siste tiårene.

Jeg har i det foregående angrepet problemet fra tre vidt forskjellige punkter, eller plataer om du vil, og funnet en inngang til tekstene. For det første tar jeg opp fiksjon vs fakta-problematikken og viser at vi ikke kan bruke denne variabelen til å berettige utestengning av tekster fra forskningen. Her drøfter jeg begreper som realisme, selvbiografi og forfatterkontrakt, og viser gjennom Bukowskis tekster at vi kan behandle en journalistisk predisponert tekst som et potent litteraturanalytisk objekt. Den neste inngangen beror på tekstens tvetydighet i forhold til litterære kategorier, og da sett fra formmessig og bokhistorisk sammenheng. Hvis vi tar ”Notes”/Notes som et eksempel, skaper de forskjellige avsnittene en forvirring rundt deres rette plass ut fra utformingen. Er de noveller, prosadikt, reportasjer, samfunnskritiske debattinnlegg? Hvis vi strekker det enda lenger kan vi se en litterarisering av tekstene i det de blir overført fra avis- til bokform. Tekstene er fortsatt de samme, det er kun vår persepsjon av dem som har forandrer seg. En tredje inngang er å betrakte Bukowskis forfatterskap, eller i alle fall deler av det, som reportasjer i den narrative journalistikkens ånd. Hans stadige stikk mot kapitalismen, den amerikanske levemåten og dens idealer gjør ham samtidig til en viktig kritiker og samfunnsdebattant. Karakteren Bukowski skaper gjennom sitt samlede forfatterskap kan sies å være dirty old man, litterat, kritiker av det moderne samfunnet og av populærkulturen. Spenningen ligger ikke i grenseoppgangen mellom fiksjon og fakta, men det jeg-et Bukowski skaper i den stadige pendlingen mellom diskursene, og den stormen hans nonchalante tilnærming til litteratur skaper i de litterære sirklene. Jeg velger å avslutte med professor Jostein Børtnes’ ord:

Vi har fått en helt ny og mye mer subtil oppfatning av hva et system kan være, og hva et diktverk kan være som system. Vi prøver ikke lenger å lete oss frem til verkets objektive form som om diktningen skulle være en gjenstand.

Litteraturvitenskapen er på vei tilbake til en oppfatning av diktverket som en mulighet for den enkelte leser til å oppleve en visjon av en virkelighet en annen har skapt. Diktverket befinner seg i en slik tankegang i spenningen mellom en skapende impuls som konstruerte teksten, og en skapende virksomhet som realiserer noen av de mulighetene som ligger i teksten.¹²²

¹²² Hentet fra intervjuet ”Åpenhet og dialog i lesningen” av Anne Farsethås med Jostein Børtnes, professor i russisk ved Universitetet i Bergen, på NRK.no om formalistisk litteraturteori.

Appendiks

Notes 1969: 23-27

I met Kerouac's boy Neal C. shortly before he went down to lay along those Mexican railroad tracks to die. his eyes were sticking out on ye old toothpicks and he had his head in the speaker, jogging, bouncing, ogling, he was in a white t-shirt and seemed to be singing like a cuckoo bird along with the music, *preceding* the beat just a shade as if he were leading the parade. I sat down with my beer and watched him. I'd brought in a six pack or two. Bryan was handling out an assignment and some film to two young guys who were going to cover that show that kept getting busted. whatever happened to that show by the Frisco poet, I forget his name. anyhow, nobody was noticing Neal C. and Neal C. didn't care, or he pretended not to. when the song stopped, the 2 young guys left and Bryan introduced me to tha fab Neal C.

"have a beer?" I asked him.

Neal plucked a bottle out, tossed it in the air, caught it, ripped the cap off and emptied the half-quart in two long swallows.

"have another."

"sure."

"I thought I was good on the beer."

"I'm the tough young jail kid. I've read your stuff."

"read your stuff too. that bit about climbing out the bathroom window and hiding in the bushed naked. good stuff."

"oh yeah." he worked at the beer. he never sat down. he kept moving around the floor. he was a little punchy with the action, the eternal light, but there wasn't any hatred in him. you liked him even though you didn't want to because Kerouac had set him up for the sucker punch and Neal had bit, kept biting. but you know Neal was o.k. and another way of looking at it, Jack had only written the book, he wasn't Neal's mother. just his destructor, deliberate or otherwise.

Neal was dancing around the room on the Eternal High. his face looked old, pained, all that, but his body was the body of a boy of eighteen.

"you want to try him, Bukowski?" asked Bryan.

"yeah, you wanta go, baby?" he asked me.

again, no hatred. just going with the game.

"no, thanks. I'll be forty-eight in August. I've taken my last beating."

I couldn't have handled him.

"when was the last time you saw Kerouac?" I asked.

I think he said 1962, 1963. anyhow, a long time back.

I just about stayed with Neal on the beer and had to go out and get some more. the work at the office was about done and Neal was staying at Bryan's and B. invited me over for dinner. I said, "all right," and being a bit high I didn't realize what was going to happen.

when we got outside a very light rain was just beginning to fall. the kind that really fucks up the streets. I still didn't know. I thought Bryan was going to drive. but Neal got in and took the wheel. I had the back seat anyhow. B. got up in front with Neal. and the ride

began. straight along those slippery streets and it would seem we were past the corner and then Neal would decide to take a right or a left. past parked cars, the dividing line just a hair away. it can only be described as a hairline. a tick the other way and we were all finished.

after we cleared I would always say something ridiculous like, "well, suck my dick!" and Bryan would laugh and Neal would just og on driving, neither grim or happy or sardonic, just there – doing the movements. I understood. it was necessary. it was his bull ring, his racetrack. it was *holy* and necessary.

the best one was just off Sunset, going north toward Carlton. the drizzle was good now, ruining both the vision and the streets. turning off of Sunset, Neal picked up his next move, full-speed chess, it had to be calculated in an instant's glance. a left on Carlton would bring us to Bryan's. we were a block off. there was one car ahead of us and two approaching. now, he could have slowed down and followed the traffic in but he would have lost his *movement*. not Neal. he swung out around the car ahead of us and I thought, this is it, well, it doesn't matter, really it doesn't matter at all. that's the way it goes through your brain, that's the way it went through my brain. the two cars plunged at each other, head-on, the other so close that the headlights flooded my back seat. I do not think that at the last second the other driver touched his brake. that gave us the hairline. it must have been figured in by Neal. that movement. but it wasn't over. we were going very high speed now and the other car, approaching slowly from Hollywood Blvd. was just about blocking a left on Carlton. I'll always remember the color of that car. we got that close. a kind of grey-blue, an old car, coupe, humped and hard like a rolling steel brick thing. Neal cut left. to me it looked as if we were going to ram right through the center of the car. it was obvious. but somehow, the motion of the other car's forward and our movement left coincided perfectly. the hairline was there. once again. Neal parked the thing and we went on in. Joan brought the dinner in.

Neal ate all of his plate and most of mine too. we had a bit of wine. John had a highly intelligent young homosexual baby-sitter, who I now think has gone on with some rock band or killed himself or something. anyhow, I pinched his buttocks as he walked by. he loved it.

I think I stayed long past my time, drinking and talking with Neal. the baby-sitter kept talking about Hemingway, somehow equating me with Hemingway until I told him to shove it and he went upstairs to check Jason. it was a few days later that Bryan phoned me:

"Neal's dead, Neal died."

"oh shit, no."

then Bryan told me something about it. hung up.

that was it.

all those rides, all those pages of Kerouac, all that jail, to die alone under a frozen Mexican moon, alone, you understand? can't you see the miserable puny cactii? Mexico is not a bad place because it is simply oppressed; Mexico is simply a bad place. can't you see the desert animals watching? the frogs, horned and simple, the snakes like slits of men's minds crawling, stopping, waiting, dumb under a dumb Mexican moon. reptiles, flicks of things, looking across this guy in the sand in a white t-shirt.

Neal, he'd found his movement, hurt nobody. the tough young jail kid laying it down alongside a Mexican railroad track.

the only night I met him I said, "Kerouac has written all your other chapters. I've already written your last one."

"go ahead," he said, "write it."

end copy.

Notes 1969: 176-180

sit down, Stirkoff.
thank you, sir.
stretch your legs.
most gracious of you, sir.
Stirkoff, I understand you've been writing articles on justice,
equality; also the right to joy and survival. Stirkoff?
yes, sir?
do you think that there will ever be an overwhelming and sen-
sible justice in the world?
not really, sir.
then why do you write that shit? aren't you feeling well?
I've been feeling strange lately, sir, almost as I were going
mad.
are you drinking a great deal, Stirkoff?
of course, sir.
and do you play with yourself?
constantly, sir.
how?
I don't understand, sir.
I mean, how do you go about it?
four or five raw eggs and a pound of hamburger in a thin-
necked flower bowl while listening to Vaughn Williams or Darius
Milhaud.
glass?
no, ass, sir.
I mean, the vase, it is glass?
of course not, sir.
have you ever been married?
many times, sir.
what went wrong?
everything, sir.
what was the best piece of ass you ever had?
four or five raw eggs and a pound of hamburger in a . . .
all right, all right!
yes, it is.
do you realize that your yearning for justice and a better world
is only a front to hide the decay and shame and failure that reside
within you?
yep.
did you have a vicious father?
I don't know sir.
what do you mean, you don't know?
I mean, it's hard to compare. you see, I only had one.
are you getting smart with me, Stirkoff?
oh no, sir; like you say, justice is impossible.

did your father beat you?
 they took turns.
 I thought you only had one father.
 every man has. I mean, my mother got in hers.
 did she love you?
 only as an extension of herself.
 what else can love be?
 the common sense to care very much for something very good.
 it needn't be related by bloodline. it can be a red beachball or a piece of buttered toast.
 you mean to say that you can LOVE a piece of buttered toast?
 only some, sir. on certain mornings. in certain rays of sunlight. love arrives and
 departs without notice.
 is it possible to love a human being?
 of course, especially if you don't know them too well. I like to watch them through
 my window, walking down the street.
 Stirkoff, you're a coward.
 of course, sir.
 what is your definition of a coward?
 a man who would think twice before fighting a lion with his bare hands.
 and what is your definition of a brave man?
 a man who doesn't know what a lion is.
 every man knows what a lion is.
 every man assumes that he does.
 and what is your definition of a fool?
 a man who doesn't realize that Time, Structure and Flesh are being mostly wasted.
 who then is a wise man?
 there aren't any wise men, sir.
 then there can't be any fools. if there isn't any night there can't be any day; if there
 isn't any white there can't be any black.
 I'm sorry, sir. I thought that everything was what it was, not depending on something
 else.
 you've had your cock in too many flower bowls. don't you understand that
 EVERYTHING is correct, that nothing can go wrong?
 I understand, sir, that what happens, happens.
 what would you say if I were to have you beheaded?
 I wouldn't be able to say anything, sir.
 I mean that if I were to have you beheaded I would remain the Will and you would
 become Nothing.
 I would become something else.
 at my CHOICE.
 at both our choices, sir.
 relax! relax! stretch your legs!
 most gracious of you, sir.
 no, most gracious of both of us.
 of course. sir.
 you say you often feel this madness. what do you do when it comes upon you?
 I write poetry.
 is poetry madness?
 non-poetry is madness.
 what is madness?

madness is ugliness.
 what is ugly?
 to each man, something different.
 does ugliness belong?
 it's there.
 does it belong?
 I don't know, sir.
 you pretend knowledge. what is knowledge?
 knowing as little as possible.
 how can that be?
 I don't know, sir.
 can you build a bridge?
 no, sir.
 can you make a gun?
 no, sir.
 these things are the products of knowledge.
 these things are bridges and guns.
 I am going to have you beheaded.
 thank you, sir.
 why?
 you are my motivation when I have very little.
 I am Justice.
 perhaps.
 I am the Winner. I will have you tortured, I will make you scream. I will make you
 wish for Death.
 of course, sir.
 don't you realize that I am your master?
 you are my manipulator; but there is nothing you can do to me that cannot be done.
 you think that you speak cleverly but through your screams you will say nothing
 clever.
 I doubt it, sir.
 by the way, how can you listen to Vaughn Williams and Darius Mihaud? haven't you
 heard of the Beatles?
 oh sir, everybody has heard of the Beatles.
 don't you like them?
 I don't dislike them.
 do you dislike any singer?
 singers can't be disliked.
 then, any person who attempts to sing?
 Frank Sinatra.
 why?
 he evokes a sick society upon a sick society.
 do you read any newspapers?
 only one.
 which is?
 OPEN CITY.
 GUARD! TAKE THIS MAN TO THE TORTURE CHAMBERS IMMEDIATELY
 AND BEGIN PROCEEDINGS!
 sir, a last request?
 yes.

may I take my flower bowl with me?
no, I'm going to use it!
sir?
I mean, I am going to confiscate it. now, guard, take this idiot away! and guard come back with, come back with...
yes, sir?
a half dozen raw eggs and a couple of pounds of ground sirloin...
exit guard and prisoner. king leans forward, grins evilly as Vaughn Williams comes on over intercom. outside, the world moves forward as a lice-smitten dog pisses against a beautiful lemon tree vibrating in the sun.

Jaggernaut

Wild Horse On A Plastic Phallus

They opened on the 9th at the Forum and I went to the track the same day. The track is right across from the Forum and I looked over as I drove in and thought, well, that's where it's going to be. Last time I had seen them was at the Santa Monica Civic. It was hot at the track and everybody was sweating and losing. I was hungover but got off well. A track is some place to go so you won't stare at the walls and whack-off, or swallow ant poison. You walk around and bet and wait and look at the people and when you look at the people long enough you begin to realize that it's bad because they are everywhere, but it's bearable because you adjust somewhat, feeling more like another piece of meat in the tide than if you had stayed home and read Ezra, or Tom Wolfe or the financial section.

The tracks aren't what they used to be: full of hollering drunks and cigar smokers, and girls sitting at the side Benches and showing leg all the way up to the panties. I think times are much harder than the government tells us. The government owes their balls to the banks and the banks have over-lent to businessmen who can't pay it back because the people can't buy what business sells because an egg costs a dollar and they've only got 50 cents. The whole thing can go overnight and you'll find red flags in the smokestacks and Mao t-shirts walking through Disneyland, or maybe Christ will come back wheeling a golden bike, front wheel 12-to-one ratio to rear. Anyhow, the people are desperate at the track; it has become the job, the survival, the cross...instead of the lucky lark. And unless you know exactly what you're doing at a racetrack, how to read and play a toteboard, re-evaluate the trackman's morning line and eliminate the sucker money from the good money, you aren't going to win, you aren't going to win but one time in ten trips to the track. People on their last funds, on their last unemployment check, on borrowed money, stolen money, desperate stinking diminishing money are getting dismantled forever out there, whole lifetimes pissed away, but the, state gets an almost 7 percent tax cut on each dollar, so it's legal. I am better than most out there because I have put more study into it. The racetrack to me is like the bullfights were to Hemingway -- a place to study death and motion and your own character or lack of it. By

the 9th race I was \$50 ahead, put \$40 to win on my horse and walked to the parking lot. Driving in I heard the result of the last race on the radio -- my horse had come in 2nd.

I got on in, took a hot bath, had a joint, had 2 joints (bombers), drank some white wine, Blue Nun, had 7 or 8 bottles of Heineken and wondered about the best way to approach a subject that was holy to a lot of people, the still young people anyhow. I liked the rock beat; I still liked sex; I liked the raising high roll and roar and reach of rock, yet I got a lot more out of Bee, and Mahler and Ives. What rock lacked was the total layers of melody and chance that just didn't have to chase itself after it began, like a dog trying to bite his ass off because he'd eaten hot peppers. Well, I'd try. I finished off the Blue Nun, dressed, had another joint and drove back on out. I was going to be late.

S.O. And the parking lot was full. I circled around and found the closest street to park in -- at least a half mile away.

I got out and began to walk. Manchester. The street was full of private residents behind iron bars with guards. And funeral homes. Others were walking in. But not too many. It was late. I walked along thinking, shit, it's too far, I ought to turn back. But I kept walking. About halfway down Manchester (on the south side) I found a golf course that had a bar and I walked in. There were tables. And golfers, satisfied golfers drinking slowly. There was a daylight golf course but these kitties had been shooting for distance on the straight range under the electric lights. Through the glass back of the bar you could still see a few others out there Jerking off golfballs under the moon. I had a girl with me. She ordered a bloody mary and I ordered a screwdriver. When my belly's going bad vodka soothes me and my belly's always going bad. The waitress asked the girl for her I.D. She was 24 and it pleased her. The bartender had a cheating, chalky dumb face and poured 2 thin drinks. Still it was cool and gentle in there.

"Look," I said, "why don't we just stay in here and get drunk? Fuck the STONES. I mean, I can make up some kind of story: went to see the STONES, got drunk in a golfcourse bar, pewked, broke a table...knitted a palm tree towel, caught cancer. Whatcha think?"

"Sounds all right."

When women agree with me I always do the other thing. I paid up and we left. It was still quite a walk. Then we were angling across the parking lot. Security cars drove up and down. Kids leaned against cars smoking joints and drinking cheap wine. Beer cans were about. Some whiskey bottles. The younger generation was no longer pro-dope and anti-alcohol -- they had caught up with me: they used it all. When 27 nations would soon know how to use the hydrogen bomb it hardly made sense to preserve your health. The girl and I, our tickets were for seats that were separated. I got her pointed in the direction of her seat and then walked over to the bar. Prices were reasonable. I had two fast drinks, got my ticket stub out, put it in my hand and walked toward the noise. A large chap drunk on cheap wine ran toward me telling me that his wallet had been stolen. I lifted my elbow gently into his gut and he bent over and began to vomit.

I tried to find my section and my aisle. It was dark and light and blaring. The usher screamed something about where my seat was but I couldn't hear and waved him off. I sat down on the steps and lit a cigarette. Mick was down there in some kind of pajamas with little strings tied around his ankles. Ron Wood was the rhythm guitarist replacing Mick Taylor; Billy Preston was really shooting-off at the keyboard; Keith Richards was on lead guitar and he and Ron were doing some sub-glancing lilting highs against each other's edges but Keith held a firmer more natural ground, albeit an easy one which allowed Ron to come in and play

back against shots and lobs at his will. Charlie Watts on tempo seemed to have joy but his center was off to the left and falling down. Bill Wyman on bass was the total professional holding it all together over the bloody Thames-Forum.

The piece ended and the usher told me that I was over on the other side, on the other side of row N. Another number began. I walked up and around. Every seat was taken. I sat down next to row N and watched the Mick work. I sensed a gentility and grace and desperateness in him, and still some of the power: I shall lead you children the shit out of here.

Then a female with big legs came down and brushed her hip against my head. An usher. Grotch, grotch, double luck. I showed her my stub. She moved out the kid on the end seat. I felt guilty and sat down on it. A huge balloon cock rose from the center of the stage, it must have been 70 feet high. The rock rocked, the cock rocked.

This generation loves cocks. The next generation we're going to see huge pussies, guys jumping into them like swimming pools and coming out all red and blue and white and gold and gleaming about 6 miles north of Redondo Beach.

Anyhow, Mick grabbed this cock at the bottom (and the screams really upped) and then Mick began to bend that big cock toward the stage, and then he crawled along it (living that time) and he kept moving toward the head, and then he kept getting nearer and then he grabbed the head.

The response was symphonic and beyond.

The next bit began. The guy next to me started again. This guy rocked and bobbed and rocked and rolled and flickered and rotor-rooted and boggled no matter what was or wasn't. He knew and loved his music. An insect of the inner-beat. Each hit with him was the big hit. Selectivity was Non-comp with him. I always drew one of these.

I went to the bar for another drink and after getting this kid out of my \$12.50 seat again, there was Mick, he'd put his foot in a stirrup and now he was holding to a rope and he was way out and swinging back and forth over the heads of his audience, and he didn't look too steady up there waving back and forth, I didn't know what he was on, but for the sake of his bi-sexual ass and the heads he was going to fall upon I was glad when they reeled him back in.

Mick wore down after that, decided to change pajamas and sent out Billy Preston who tried to cheese and steal the game from the Jag and almost did, he was fresh and full of armpit and job and jog, he wanted to bury and replace the hero, he was nice, he did an Irish jig painted over in black, I even liked him, but you knew he didn't have the final send-off, and you must have guessed that Mick knew it too as he buried wet ice under his armpits and ass and mind backstage. Mick came out and finished with Preston. They almost kissed, wiggling assholes. Somebody threw a brace of firecrackers into the crowd. They exploded just properly. One guy was blinded for life; one girl would have a cataract over the left eye forever; one guy would never hear out of one ear. O.K., that's circus, it's cleaner than Vietnam.

Bouquets fly. One hits Mick in the face. Mick tries to stamp out a big ball balloon that lands on stage. He can't push his foot through it. One saddens. Mick runs over, jumps up, kicks one of his fiddlers in the ass. The fiddler smokes a smile back, gently, full of knowledge: like, the pay is good.

The stage weighs 40 elephants and is shaped like a star. Mick gets out on the edge of the star; he gets each bit of audience alone, that section alone, and then he takes the mike away from his face and he forms his lips into the silent sound: FUCK YOU. They respond.

The edge of the star rises, Mick loses his balance, rolls down to stage center, losing his mike.

There's more. I get the taste for the ending. Will it be "Sympathy for the Devil"? Will it be like at the Santa Monica Civic? Bodies pressing down the aisles and the young football players beating the shit out of the rock-tasters? To keep the sanctuary and the body and the soul of the Mick intact? I got trapped down there among ankles and cunt hairs and milk bodies and cotton-candy minds. I didn't want more of that. I got out. I got out when all the lights went on and the holy scene was about to begin and we were to love each other and the music and the Jag and the rock and the knowledge.

I left early. Outside they seemed bored. There were any number of titless blonde young girls in t-shirts and jeans. Their men were nowhere. They sat upon the ends of bumpers, most of the bumpers attached to campers. The titless young blonde things in t-shirts and jeans. They were listless, stoned, unexcited but not vicious. Little tight-butted girls with pussies and loves and flows.

So I walked on down to the car. The girl was in the back seat asleep. I got in and drove off. She awakened. I was going to have to send her back to New York City. We weren't making it. She sat up.

"I left early. That shit is finally deadening," she said.

"Well, the tickets were free."

"You going to write about it?"

"I don't know. I can't get any reaction, I can't get any reaction at all."

"Let's get something to eat," she said.

"Yeah, well, we can do that."

I drove north on Crenshaw looking for a nice place where you could get a drink and where there wasn't any music of any kind. It was O.K. if the waitress was crazy as long as she didn't whistle.

Charles Bukowski, now in his fifties, may be one of the foremost American literary figures. Certainly he is one of the loosest, most instinctive old buzzards around. We like him, and you should too -- try either of the best of his many books, Notes of a Dirty Old Man and Erections, Ejaculations, Exhibitions & General Tales of Ordinary Madness, both available from City Lights.

CREEM Magazine, October 1975

Litteratur

Primær og sekundærlitteratur

- Adams, Timothy 1990: *Telling Lies in Modern American Autobiography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press
- Adorno, Theodor W 1999 (1998): *Estetisk teori* (originalt *Ästhetische Theorie* 1970), oversatt av Arild Linneberg, Gyldendal, Oslo
- Andersen, Hadle Oftedal 2003: "Om noko som er gale i forskningen på norsk litteratur", *Samtiden* 4/2003, Oslo, s. 120-132
- Andersen, Hadle Oftedal 2004: "Bjerck Hagens problem", kronikk i *Klassekampen* 10/01/2004 www.samtiden.no/03_4/deb6.html, nedlastet 30/06/2010
- Ansell-Pearson, Keith 1999: *Germinal Life. The difference and repetition of Deleuze*, Rothledge, London
- Asdal, Kristin m.fl. 2008: *Tekst og historie*, Universitetsforlaget, Oslo
- Barthes, Roland 1975: *The Pleasure of the Text* (orig. *Le Plaisir du texte* 1973], oversatt av Richard Miller, med forord av Richard Howel, Hill and Wang, New York
- Barthes, Roland 1977: *Image, Music, Text*, oversatt av Stephen Heath, Hill and Wang, New York
- Baudelaire, Charles 1956: "On Essence of Laughter" i *The Mirror of Art*, oversatt av Johnatan Mayne, Doubleday and Company Inc, New York
- Bech-Karlsen, Jo 2000: *Reportasjen*, Universitetsforlaget, Oslo
- Bech-Karlsen, Jo 2004: "Knut Hamsun som reporter", publisert 12/09/2003 i Vidensbase om journalistikk, www.cfje.dk, Center for Journalistik og Efterutdannelse, nedlastet fra <http://www.update.dk/cfje/VidBase.nsf/ID/VB00547723> 21/10/2010
- Bech-Karlsen, Jo 2007: *Åpent eller skjult*, Universitetsforlaget, Oslo
- Berge, Kjell Lars, Kjersti Rongen Breivega, Thore Roksvold og Johan L. Tønnesson 2001: *Fire blikk på sakprosaen*, Norsk Sakprosa i samarbeid med Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening, Oslo
- Bernheimer, Charles (red.) 1995: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, The John Hopkins University Press, Baltimore
- Bigna, Daniel 2005: *Life on Margins. The Autobiographical Fiction of Charles Bukowski*, Masteroppgave i Humanities and Social Sciences, Australian Defence Force Academy, Canberra
- Bjerck Hagen, Erik 2003: *Hva er litteraturvitenskap*, Universitetsforlaget, Oslo
- Bogue, Ronald 2003: *Deleuze on literature*, Routhledge, New York
- Borge, Torunn 1999: *Yrke, reporter*, Oktober, Oslo
- Bourdieu, Pierre 1996: *The rules of art: Genesis and Structure of the Literary Field* (originalt *Les Règles de l'art* 1992), Polity Press, Cambridge
- Bourdieu, Pierre 1998: *Om fjernsynet* (originalt *Sur la télévision* 1996), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Boynton, Robert S. 2005: *The New New Journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, Vintage Book Original, New York
- Brewer, Gay 1997: *Charles Bukowski: Twayne's Unites States Authors Series*, Twayne Publishers, Michigan
- Buchanan, Ian 1999: "Introduction" i *A Deluzian Century*, redigert av Ian Buchanan, Duke

- University press
- Buford, B. 1983: "Editorial", i Buford, B. (red.), *Granta 8: Dirty Realsim: New Writing from America*, Granta, Cambridge, s. 4-5
- Bukowski, Charles 1969: *Notes of a Dirty Old Man*, City Light Books, San Francisco
- Bukowski, Charles 1970: "The Impotence of Being Ernest", anmeldelse av Ernest Hemingways Islands in the Stream i COAST, november 1970, s 57-58
- Bukowski, Charles 1975: "Jaggernaut. Wild Horse On A Plastic Phallus", anmeldelse av Rolling Stones konsert i LA Forum i CREEM Magazine, oktober 1975, nedlastet fra <http://bukowski.net/poems/jaggernaut.php> 20/01/2010
- Bukowski, Charles 1975: *Erections, Ejaculations, Exhibitions, and General Tales of Ordinary Madness*, City Light Books, San Francisco
- Bukowski, Charles 1977: *Love is a Dog from Hell*, Ecco, New York
- Bukowski, Charles 1984: *South of No North*, Ecco, New York
- Bukowski, Charles 1991: *In the Shadow of the Rose*, Black Sparrow Books, Santa Rosa
- Bukowski, Charles 1995: *Living on Luck: Selected Letters 1960s-1970s*, Volume II, redigert av Seamus Cooney, Black Sparrow Books, Santa Rosa
- Bukowski, Charles 1999: *Reach for the Sun: Selected Letters 1978-1994*, Volume III, redigert av Seamus Cooney, Black Sparrow Books, Santa Rosa
- Bukowski, Charles 2001 (1981): *Tales of Ordinary Madness*, City Lights Publishers, San Francisco
- Bukowski, Charles og Sherri Martinelli 2001: *Beerspit Night and Cursing: The correspondence of Charles Bukowski and Sheri Martinelli 1960-1967*, redigert av Steven Moore, Black Sparrow Press, Santa Rosa
- Bukowski, Charles 2002: *Septuagenarian Stew. Stories & Poems*, Ecco, New York
- Bukowski, Charles 2002: *Women*, Ecco, New York
- Bukowski, Charles 2002 (1972): *Mockingbird Wish Me Luck*, Ecco New York
- Bukowski, Charles 2002 (1978): *Screams from the Balcony: Selected letters 1960-1970*, redigert av Seamus Cooney, Ecco, New York
- Bukowski, Charles 2002 (1983): *Hot Water Music*, Ecco, New York
- Bukowski, Charles 2002 (1994): *Pulp*, Ecco, New York
- Bukowski, Charles 2004: *Selected Letters Volume I: 1958-1965*, Virgin Books, London
- Bukowski, Charles 2004 (2002): *Sifting Through the Madness for the Word, the Line, the Way: New Poems*, Ecco, New York
- Bukowski, Charles 2004: *The Flash of the Lightning behind the Mountain. New Poems*, Harper Collins, New York
- Bukowski, Charles 2006: *Slouching Toward Nirvana: New Poems*, Ecco, New York
- Bukowski, Charles 2009 (1978): *Factotum*, Virgin Books, London
- Calonne, David Stephen 2008: *Charles Bukowski. Portions from a Wine-Stained Notebook*, City Light Books, San Francisco
- Calonne, David Stephen 2010: *Charles Bukowski. Absence of the Hero. Uncollected Stories and Essays*, Volume 2: 1946-1922, City Light Books, San Francisco
- Carlsen, Mischa Sloth, Karsten Gam Nielsen og Kim Su Rasmussen (red.) 2001: *Flugtlinier – Deleuzes filosofi*, Museum Tusculanum Forlag, Københavns Universitet
- Charlson, David 2005: Charles Bukowski. Autobiographer, Gender Critic, Iconoclast. The First (and Relatively Readable) Academic Dissertation on the Poetry and Prose of Charles Bukowski, Trafford Publishing, Victoria, Canada
- Charters, Ann (red.) 1992: *The Portable Beat Reader*, Viking Penguin, New York
- Cherkovski, Neeli 1991: *Bukowski: A Life*, Steerforth Press, Vermont
- Colebrook, Claire 2002: *Gilles Deleuze*, Routledge, New York
- Cooke, James Michael 1988: *The grotesque tradition in the short stories of Charles*

- Bukowski, Masteroppgave, North Texas State University, Texas
- Corrington, John William 1986 (1963): "Charles Bukowski and the Savage Surfaces" i *Contemporary Literary Criticism*, Volume 41, redigert av Daniel G. Marowski og Roger Matuz, Cengage Gale, Florence
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari 1988: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (originalt *Mille Plateaux* 1980), oversatt av Brian Massumi, Continuum, London
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari 1994: *What is Philosophy?* (originalt *Qu'est-ce que la philosophie?* 1991), oversatt av Hugh Tomlison og Graham Burchell, Colombia University Press, New York
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari 1994: *Difference and Repetition* (originalt *Différence et Répétition* 1968), Oversatt av Paul Patton, Colombia University Press, New York
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari 1994 (1975): *Kafka. For en mindre litteratur* (originalt *Kafka: Pour une littérature mineure* 1975), oversatt av Knut Stene-Johansen, Pax, Oslo
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari 2002: *Anti-Ødipus. Kapitalisme og Schizofreni* (originalt *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe* 1972), forord av Michel Foucault, oversatt av Knut Stene-Johansen, Spartacus Forlag, Oslo
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari 2004: *Anti Oeidipus – capitalism and schizophrenia* (1984) (originalt *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe* 1972), Continuum, London
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari 2006 (1986): *Kafka. Toward a Minor Literature* (originalt *Kafka: Pour une littérature mineure* 1975), forord av Réda Bensmaïa, oversatt av Dana Polan, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Dobozy, Tamas 2001: "In the Country of Contradiction the Hyposrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's Factotum", *MFS Modern Fiction Studies*, Volume 47, nummer 1, vår 2001, s. 43-68
- Duval, Jean-Francois 2002: *Bukowski and the Beats: A Commentary on the Beat Generation*, Sun Dog Press, Northville
- Eakin, Paul John 1985: *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton UP, Princeton
- Encke, Jeffrey 2003: "Run-of-the-Mill Lunacy", *Journal of American Studies* 37 (2003), nummer 1, s. 47-58
- Esterly, Glenn 1976: "The Pock-marked Poetry of Charles Bukowski: Notes of a Dirty Old Mankind", *Rolling Stone*, 17/06/1976, s. 28-34, nedlastet fra <http://galenet.galegroup.com/servlet/LitRC?locID=oslo&firmhyp=1&srchtp=athr&c=2> 28/11/2008
- Farsethås, Anne 2002: "Åpenhet og dialog i lesningen", intervju med Jostein Børtnes, professor i russisk ved Universitetet i Bergen i NRK.no om formalistisk litteraturteori, publisert 16/04/2002, nedlastet fra <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1788493.html> 16/01/11
- Fish, Stanley 1980: "Is There a Text in This Class?" i *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern* (1994), redigert av Alex Neill og Aaron Ridley, MC Graw Hill, New York
- Foucault, Michel 2003 (1969): "Hva er en forfatter" oversatt av Frode Molven i Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei 2003: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo
- Genette, Gérard 1993: *Fiction and Diction* (orig. *Fiction et Diction* 1991), oversatt av Catherine Porter, Cornell University Press, New York
- Gilman, Sander L. 1998: *Disease and Representation. Images of Illness from madness to AIDS*, Cornell University Press, New York

- Grøtta, Marit 2004: "Prosadiktet i avisen" i *Norsk Litteraturvitenskapelig tidsskrift* 7 (1) 2004 s. 18-31, Universitetsforlaget, Oslo
- Grøtta, Marit 2009: *Litterære bagateller*, Cappelen, Oslo
- Gumbrect, Hans Ulrich 1998: "The Origins of Literary Studies—And Their End?" i *Stanford Humanities Review* – Volume 6.1 (1998), nedlastet fra www.stanford.edu/group/SHR/6-1/html/gumbrect.html 08/12/2009
- Hagerup, Simen og Annelie Axén 2010: "Språksprengerne", publisert 08/01/2010, nedlastet fra <http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=%2F20100108%2FBOBOKER%2F701089909> 23/02/11
- Hallheim, Rune 2011: "Fryd med Freud", intervju med Siri Hustvedt i *Aftenposten* 27/03/2011
- Hammer, Espen 2006: *Adorno & The Political*, Routledge, New York
- Hamsun, Knut 1954 (1890): *Sult*, Gyldendal, Oslo
- Harrison, Russell 1998: *Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski* (1994), Black Sparrow Press, Santa Rosa
- Haugen, Karin 2007: "Åpner kanon for flere", artikkel i *Morgenbladet* 30/05/2007, nedlastet fra <http://www.klassekampen.no/46247/article/item/null/aapner-kanon-for-flere>, 15/03/2011
- Hirsch Jr., E. D. 1967: "In Defense of the Author" fra *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven og London i *The Philosophy of Art* (1994), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern* (1994), redigert av Alex Neill og Aaron Ridley, MC Graw Hill, New York
- Holland, Eugene W. 1996: "Schizoanalysis and Baudelaire: Some Illustrations of Decoding at Work" i *Deleuze: a critical reader*, redigert av Paul Patton, Blackwell Publishers, Cambridge
- Holland, Eugene W. 1999: *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. Introduction to schizoanalysis*, Routledge, London
- Iyer, Pico 1986: "Celebrities Who Travel Well", artikkel i *Time* publisert 16/06/1986, nedlastet fra <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,961603,000.htm> 20/01/10
- Jakobson, Roman 1978 [1960]: "Lingvistikk og poetikk" i *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, redigert av Anders Heldal og Arild Linneberg, Oslo, Gyldendal
- Jakobson, Roman 2001 [1933]: "Hva er poesi?" i *Moderne litteraturteori. En antologi*, redigert av Atle Kittang m.fl., Oslo, Universitetsforlaget
- Joyce, William 1996: *Miller, Bukowski & their enemies: essays on contemporary culture*, Avisson Press, Greensboro
- Jung, Carl 1963 (1963): *Memories, Dreams, Reflections*, redigert av Aniela Jaffé, Pantheon Books, New York
- Kane, Thomas H. 2004: "The Deaths of the Authors: Literary Celebrity and Automortography in Acker, Bartheleme, Bukowski, and Carver's last Act" i *Literature Interpretation Theory*, 2004-15: 409-443, nedlastet fra <http://www.sfu.ca/> 15/12/2009
- Kaye, Arnold L. 1963: "Charles Bukowski speaks out", intervju med Charles Bukowski publisert i *Chicago Literary Times*, mars 1969, nedlastet fra <http://bukowski.net/poems/int-first.php> 20/01/10
- Kerouac, Jack 1999: *On the Road*, Penguin, New York
- Kirch, Adam 2005: "Smashed. The pulp poetry of Charles Bukowski" i *The New Yorker*, publisert 14/03/2005 nedlastet fra <http://www.newyorker.com/archive/> 28/01/2009
- Kittang, Atle 1998: "Historisk eller estetisk eller begge delar? Synspunkt på litteraturvitenskapen etter den retoriske vendinga" i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 1 #1, Oslo, s. 33-45

- Kittang, Atle 2001: *Sju artiklar om litteraturen*, Gyldendal, Oslo
- Kittang, Atle m.fl. 2003: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo
- Kittang, Atle 2004: "Allmenn litteraturvitskap – finst den framleis?" [Comparative Literature-Does It Still Exist?], i *Nordlit. Arbeidsstidsskrift i litteratur*, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø, nr. 16, høst 2004, s. 141-152
- Lande, Frank 2006: "Kunstens autonomi og dens politiske funksjon" i *Filosofisk Supplement* 4/2006, Universitetet i Oslo, Oslo s. 11-15
- Lid, Øystein 2008: *Reportasjen som litterær genre*, Universitetet i Bergen, Bergen
- Lidbeck, Tomas 2003: *Kult. Outsiders och säringar i litteraturen*, Bibliotekjänst, Lund.
- Lothe, Jakob m.fl. 2007 (1998): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo
- Madigan, Andrew J. 1997: "Bukowski's 'I Met a Genius'" i *The Explicator* 55.4, sommer 1997, nedlastet fra <http://og.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=oslo> 04/02/2010
- Malone, Aubrey 2003: *The Hunchback of East Hollywood: A Biography of Charles Bukowski*, Critical Vision, Headpress, London
- Marler, Robert F 1974: "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's" i *American Literature*, Vol. 46, No. 2, mai 1974, s. 153-169, Duke University Press nedlastet fra www.jstor.org/stable/2924690 13/06/2010
- McKenzie, D.F. 1999 (1986): "The Book as an Expressive Form" i *Bibliography and The Sociology of Texts*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 1-21
- Melbergs, Arne 2002: "Litteratur som verk och verksamhet" i *Norsk litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 02/2002, s. 102-112
- Melberg, Arne 2005: *Å reise og skrive*, Spartacus Forlag, Oslo
- Melberg, Arne 2007: *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, oversatt av Ingebrigt Hetland, Universitetsforlaget, Oslo
- Nøding, Aina 2006: "DVD for en tier og litteratur for en skilling. Hva gjør film og litteratur i pressen" i *Arr.Idéhisorsk tidsskrift* (1)
- O'Connor, William Van 1962: *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, forord av Harry T. Moore, Southern Illinois University Press, Carbondale
- Parr, Adrian (red.) 2005: *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press
- Patton, Paul 1996: "Introduction" i *Deleuze: a critical reader*, redigert av Paul Patton, Blackwell Publishers, Oxford
- Patton, Paul 2006: "Order, Exteriority and Flat Multiplicities in the Social" i *Deleuze and the Social*, redigert av Martin Fuglesang og Bent Meier Sørensen, Edinburgh University Press
- Penn, Sean 1987: "Tough Guys Write Poetry", intervju med Charles Bukowski i *Interview magazine*, september 1987, nedlastet fra <http://bukowski.net/poems/int2.php> 20/01/2010
- Pivano, Fernanda 2000: *Charles Bukowski: Laughing with the Gods*, Sun Dog Press, Northville
- Plummer, William 1981: *The Holy Goof, Prentice Hall Trade*, Upper Saddle River, New Jersey
- Poe, Edgar Allan: "The Philosophy of Composition" (A), *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, april 1846, 28, s. 163-167, nedlastet fra www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm, 12/01/2011
- Refsum, Christian 2010: "Den nødvendige romanen" i *Morgenbladet*, publisert 22/01/2010, nedlastet fra <http://www.morgenbladet.no/apps/pbcsdll/article?AID=/201000122/ODEBATT/701229951> 13/01/2011
- Reinertsen, Maria 2004: "Å Falle mellom to sannheter" i *Morgenbladet*, publisert 02/04/2004, nedlastet fra <http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040402/ARKIV/404020335> 13/01/2011

- Rem, Tore (red.) 2003: *Bokhistorie*, Gyldendal, Oslo
- Ring, Kevin 1994: "Beat Scene/Transit Magazine Interview", intervju med Charles Bukowski i *Transit magazine*, nedlastet fra <http://bukowski.net/poems/int.php> 20/01/10
- Sandarg, Robert: "Charles Bukowski – Words and Music" fra *Jahrbuch der Charles Bukowski-Gesellschaft 2005*, foredrag holdt på den 6. Internasjonale Symposium til Charles-Bukowski-Society i Andernach, Tyskland, august 2004, nedlastet fra www.bukowski-gesellschaft.de/data/jahrbuch/_bjuk2005_070-087_Robert%20Sandarg_.pdf 13/01/2011
- Searle J. R. 1975: "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives (Vinter 1975), s. 319-332, The Johns Hopkins University Press, Baltimore
- Smith, Julian 1985: "Charles Bukowski and the Avant-Garde" i *The Review of Contemporary fiction*, 5:3, høst 1985, s. 56-59
- Sontag, Susan 1991: *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, Anchor Books, Doubleday
- Sontag, Susan 1990: "Sartre's Saint Genet" i *Against interpretation, and Other Essays*, Anchor Books, Doubleday
- Sounes, Howard 1998: *Charles Bukowski: Locked in the Arms of a Crazy Life*, Grove Press, New York
- Stene-Johansen, Knut 2000: "'Infectio'. Om litteratur og sykdom", i *Avmakt. Skjebne, frigjøring eller maktbase?*, redigert av Siri Meyer, Gyldendal akademisk, Oslo, s. 77-93
- Taylor, Phil 1972: intervju med Charles Bukowski i *Stonecloud #1* 1972, nedlastet fra <http://bukowski.net/poems/intstonecloud.php> 20/01/10
- Tønnesson, Johan L. 2008: *Hva er sakprosa*, Universitetsforlaget, Oslo
- Urdal, Astrid 2005: Mellom fiksjon og fakta: Reportasjen som sjanger, masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo
- Wellek, René 1963: "The Crisis in Comparative Literature" fra 1959, i *Concepts of criticism*, redigert av Stephen G. Nichols Jr., Yale University Press, New Heaven og London
- Wellek, René 1965: "Comparative Literature Today" i *Comparative Literature*, Vol. 17, No. 4, høst 1965, s. 325-337, Duke University Press på vegne av University of Oregon Stable, nedlastet fra www.jstor.org/stable/1770091 13/06/2010
- West, Ray B., Jr. 1952: *The Short Story in America. 1900 – 1950*. University of Iowa, Henry Regnery Company, Chicago
- Wolfe, Tom og E.W. Johnson 1996 [1975]: *The New Journalism*, Picador, London
- Worsøe-Schmidt, Lisbeth 1994: *Forfatter i Danmark, 1894-1994*, Dansk Forfatterforening, København
- Østenstad, Inger 2003: "Autonomiestetikk: Litteraturvitenskapens norm" i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 2/2003, s. 96-112

Internettressurser

<http://bukowski.net>
<http://www.flammeforlag.no>
<http://www.hpress.no>
<http://www.snl.no>